

Universidades Lusíada

Pereira, Alexandre Carlos Sá Guerra Marques, 1962-

**Do classicismo moderno à experiência sensível :
a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos
de reciprocidade das sínteses culturais entre a
cultura nórdica e a cultura mediterrânica**

<http://hdl.handle.net/11067/973>

Metadados

Data de Publicação	2014-07-15
Resumo	Com esta tese pretendemos ir no encalço de "afinidades electivas" no campo da arquitectura, que constituem registos humanísticos do diálogo entre a cultura escandinava e a cultura mediterrânica – duas culturas aparentemente muito distantes; estes registos têm quer na expressão do Objecto Arquitectónico construído, quer no plano filosófico que existe na arquitectura, mas que também existe num plano mais lato que o transcende, um verdadeiro plano civilizacional. Pretende-se saber o como, e porquê ...
Palavras Chave	Movimento moderno (Arquitectura) - Região mediterrânica, Movimento moderno (Arquitectura) - Escandinávia, Classicismo na arquitectura
Tipo	doctoralThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Teses

Esta página foi gerada automaticamente em 2023-05-04T17:04:04Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Doutoramento em Arquitectura

Do classicismo moderno à experiência sensível: a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica

Realizado por:

Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira

Orientado por:

Prof. Doutor Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Eng. Diamantino Freitas Gomes Durão
Orientador:	Prof. Doutor Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. José Fernando de Castro Gonçalves
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Miguel José das Neves Pires Amado
Vogal:	Prof. Doutor Arqt. Alberto Cruz Reaes Pinto
Vogal:	Prof. Doutor Arqt. Rodrigo Reis Ollero das Neves
Vogal:	Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Tese aprovada em: 23 de Julho de 2012

Lisboa

2012



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Doutoramento em Arquitectura

**Do classicismo moderno à experiência sensível:
a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade
das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica**

Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira

Lisboa
Maio 2012



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Doutoramento em Arquitectura

**Do classicismo moderno à experiência sensível:
a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade
das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica**

Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira

Lisboa
Maio 2012

Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira

**Do classicismo moderno à experiência sensível:
a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade
das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica**

Tese apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes
da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do
grau de Doutor em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da
Conceição dos Santos

Co-orientador: Prof. Doutor Arqt. h.c. Manuel Mendes
Tainha

Lisboa
Maio 2012

Ficha Técnica

Autor Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira
Orientador Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos
Co-orientador Prof. Doutor Arqt. h.c. Manuel Mendes Tainha
Título Do classicismo moderno à experiência sensível: a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica
Local Lisboa
Ano 2012

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

PEREIRA, Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques, 1962-

Do classicismo moderno à experiência sensível : a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica / Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira ; orientado por Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos, Manuel Mendes Tainha. - Lisboa : [s.n.], 2011. - Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I – SANTOS, Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos, 1961-

II – TAÍNHA, Manuel Mendes, 1922-

LCSH

1. Movimento Moderno (Arquitectura) - Região Mediterrânica
2. Movimento Moderno (Arquitectura) - Escandinávia
3. Classicismo na Arquitectura
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses – Portugal - Lisboa

1. Modern Movement (Architecture) - Mediterranean Region
2. Modern Movement (Architecture) - Scandinavia
3. Classicism in Architecture
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic – Portugal - Lisbon

LCC - NA682.M63 P47 2011

DEDICATÓRIA

À memória da minha avó Alzira dos Santos

Do meu tio António Alves

Do meu pai Jaime.

À minha mãe Maria Manuela e aos meus filhos, António, Manuel Maria e João.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador o Professor Arq.^o Joaquim Marcelino, assim como ao meu co-orientador Professor Arq.^o Manuel Tainha

Agradeço também o apoio dos meus colegas.

António Poças

José Maria Assis e Santos

Orlando Azevedo

Dos meus irmãos, e dos meus colaboradores do atelier.

EPÍGRAFE

“Os Limites do meu Mundo, são os Limites da minha Linguagem”.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951)

RESUMO

Com esta Tese pretendemos ir no encalço de "afinidades electivas" no campo da arquitectura, que constituem registos humanísticos do diálogo entre a cultura escandinava e a cultura mediterrânica – duas culturas aparentemente muito distantes; estes registos têm quer na expressão do Objecto Architectónico construído, quer no plano filosófico que existe na arquitectura, mas que também existe num plano mais lato que o transcende, um verdadeiro plano civilizacional.

Pretende-se saber o como, e porquê começaram estas relações, suas consequências e a sua evolução e reflexos no desenvolvimento da cultura em geral, em particular na cultura architectónica do Movimento Moderno, assim como avaliar as suas consequências no presente e no futuro; seja, como se constituíram como facto humanístico capaz de ainda hoje ser susceptível de criar contemporaneidade e futuro, numa civilização já definitivamente global.

Estas "trocas", tiveram os seus *tempos* e *espaços*, num Mundo pré-global, que duas grandes guerras terão precariamente unido na *insuficiência* ética da própria guerra, num Mundo de descobertas, de invenção de outras *vias*, de outras maneiras de estar e de fazer; num Mundo onde as diversas culturas buscavam uma «qualquer» identidade própria, que necessitavam no plano colectivo, independentemente das questões da individualidade de autor e da obra de arte.

A questão do classicismo, é central nesta tese, pois o *ideário clássico*, teve a sua génese a Sul e a partir do período pós-Renascimento, a produção da teoria e Prática da Arquitectura Ocidental, passa lentamente a deslocar-se cada vez mais para Norte, da França do Iluminismo, à Inglaterra do Neo-Palladiano, até aos países do Centro e Norte da Europa com o surgimento do primeiro Romantismo.

Definitivamente, o julgamento de Galileu Galilei tinha imposto um desenvolvimento da Cultura Ocidental para Norte e determinada uma moderna *invasão* da cultura mediterrânica para Norte.

O tempo histórico do Classicismo no período iluminista, que se caracteriza fundamentalmente pela continuação e transformação dos valores clássicos através do Neo-Classicismo, vem ultrapassar em definitivo, a implantação do Barroco.

Classicismo que resiste no Romantismo, atravessando a segunda metade do século XIX na sua dispersão eclética de influências, até ao período do ressurgimento da *ideia* e da essência do próprio Classicismo, em paralelo com o interesse pelo vernáculo e outros revivalismos, ou pelos Arts and Crafts e o movimento sucedâneo o Nacional-Romantismo. Este percurso estrutura-se em direcção ao Movimento Moderno, no período entre os anos 10 e 30 do século XX nos países Escandinavos, num movimento de transição, conhecido como "Classicismo Moderno", movimento esse paralelo às primeiras vanguardas do modernismo.

Entrando finalmente em pleno século XX e no Movimento Moderno, na sua heterogeneidade –em rigor um *verdadeiro* ecletismo- continuidade e desenvolvimento, desde os anos 20, até à segunda metade do século XX, com o estudo mais detalhado de certos autores, seus percursos e “Obras”.

Temos então, a Norte na primeira metade de século a arquitectura e alguns dos arquitectos da Escandinávia com "Afinidades", ou contaminações a Sul.

A Sul na segunda metade do século a arquitectura e outros arquitectos da Ibéria, estes com "Afinidades", ou contaminações a Norte.

Palavras – Chave :

Classicismo

Romantismo

Classicismo Moderno

Movimento Moderno

ABSTRACT

From the Modern Classicism to the Sensitive Experience :

the Modern Architecture culture and the phenomenon of reciprocity of the cultural synthesis between the northern culture and the mediterranean culture.

With this thesis we seek to follow the 'elective affinities' in the architecture field, that constitute humanistic records of dialogues between the scandinavian culture and the mediterranean culture – two culture apparently far from each other; those records have whether in the built Architecture Object whether in the philosophical plan that exists in architecture, but also exists in a wider plan that transcends it, a true civilized plan.

We expect the how and the why those relations started, its consequences and its evolution and reflections on the development of the culture in a general way, in particular in the architectonic culture of the Modern Movement, as well as measuring its consequences on the present time and on the future ; in other words, how they bred as a humanistic fact still able to create contemporaneity and the future in a civilization that is fully global.

Those 'swaps' had their Times and Spaces in a pre-global world that two Great World Wars shall have unified in the ethic insufficiency of the war itself, in a world of discovers, of inventions of other roads, of ways of being and of doing, in a world where the various cultures pursue 'any' self identity, that they needed in a collective plan, independently of the matters of the author individuality and of the work of art.

The matter of the classicism is essential in this thesis , for the classical compendium of ideas had its genesis in the south and started in the post-renaissance period ; the production of the theory and of the practice of the western Architecture slowly and progressively move to the north, from France and its illuminism, to the neo-palladian England, and to the northern and central european countries with the arise of the first romanticism.

Definitely, the judgement of Galileu Galilei had imposed a development of the western culture to the north and had determined a modern invasion of the mediterranean culture to the north.

The historical time of the classicism in the illuministic period that it s essentially characterized by the continuation and by the transformation of the classical values through the neo-classicism, overtook the implantation of the baroque.

The classicism that stands up to in the romanticism, going through the second half of the XIX century in its eclectic dispersion of influencies, to the period of the resurgence of the idea and of the essence of the classicism itself, in parallel to the interest by the vernacular and other renewals, or by the Arts and Crafts, and the substitutional movement, the Nacional-Romanticism. This parcour forms itself toward the Modern Movement in the period between the years 10 and 30 of the XX century in the scandinavian countries, in a transitional movement also known as 'Modern Classicism', a movement that is parallel to the first vanguards of the modernicism.

Finally stepping into the XX century and in the modern movement with its heterogeneity- a true eclecticism- continuity and development since the years 20 to the second half of the XX century, with a more detailed study of some authores, their course and their works.

Then we have at north, in the second half of the century, the scandinavian architecture and some architects with 'affinities' or contaminations from the south.

At south, in the second half of the century we have the iberian architecture and other architects with 'affinities' or contaminations from the north.

Key words :

Classicism

Romanticism

Modern Classicism

Modern Movement

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 - Schinkel em Naples, 1824. Franz Louis Catel - www.neue-nationalgalerie.de
- Fig. 2 - Alvar Aalto no seu atelie, 1950 - www.alvaraalto.fi
- Fig. 3 – Acrópole, Atenas - SCHULZ, Christian Norberg (1974) - Meaning in Western Architecture
- Fig. 4 - A Propylae da Acrópole, 1758. J.D. Le Roy - KRUF, Hanno-Walter (1990) – Historia de la teoria de la arquitectura.
- Fig. 5 - Arco de Constantino, 1748. Piranesi - SCHULZ, Christian Norberg (1974) - Meaning in Western Architecture
- Fig. 6 - St. Paul, Convent Garden, 1631. Inigo Jones - SCHULZ, Christian Norberg (1974) - Meaning in Western Architecture
- Fig. 7 - Villa Chiswick, 1725. Lord Burlington NUTTGENS, Patrick (1995) – The Story of Architecture
- Fig. 8 - Desenho, 1785. Ledoux - SCHULZ, Christian Norberg (1974) - Meaning in Western Architecture
- Fig. 9 - Hospital de la Roquette, 1787. Durand - KRUF, Hanno-Walter (1990) – Historia de la teoria de la arquitectura.
- Fig. 10 – Vista de Delos e Eneia, 1672. Claude Lorrain- www.nationalgallery.org
- Fig. 11 – Triunfo de Pan, 1636. Nicolas Poussin- www.nationalgallery.org
- Fig. 12 – A morte de Marat, 1793. Jacques-Louis David - www.mfa.org
- Fig. 13 – Vista de Delft, 1660. Jan Vermeer - www.mauritshuis.nl/index
- Fig. 14 – Weymouth Bay, 1816. John Constable – WOLF, Norbert. (1999).A Pintura da Era Romântica, pág. 74
- Fig. 15 – O Bravo Téméraire rebocado até ao seu último ancoradouro para ser desmantelado, 1838. William Turner - WOLF, Norbert. (1999).A Pintura da Era Romântica, pág. 79
- Fig. 16 – Descanso na fuga para o Egipto, c. 1805/06. Philippo Otto Runge - WOLF, Norbert. (1999).A Pintura da Era Romântica, pág. 35
- Fig. 17 – O Monge junto ao Mar, 1809/10. Casper David Friedrich - WOLF, Norbert. (1999).A Pintura da Era Romântica, pág. 39
- Fig. 18 – A Ventania, c. 1865-1870. Jean-Baptiste Camille Corot - WOLF, Norbert. (1999).A Pintura da Era Romântica, pág. 110
- Fig. 19 – Hirschparkhaus, Hamburg. C.F. Hansen – WATKIN, David; MELLINGHOFF, Tilman (1987) - German Architecture and the classical ideal 1740-1840, pág.132
- Fig. 20 – Villa Salve Hospes, Brunswick, 1805/08 - P.J. Krahe
- Fig. 21 – Monumento a Frederick O Grande, 1797. Friedrich Gilly - WATKIN, David; MELLINGHOFF, Tilman (1987) - German Architecture and the classical ideal 1740-1840, pág.66

- Fig. 22 – Teatro Nacional de Berlin. Friedrich Gilly - WATKIN, David; MELLINGHOFF, Tilman (1987) - German Architecture and the classical ideal 1740-1840, pág.70
- Fig. 23 – Altes Museum, 1823.K.F. Shinkel - BENEDETTI, Mara de, (1991) – Karl Friedrich Shinkel Disegni di Architectura.
- Fig. 24 – Altes Museum, 1823.K.F. Shinkel- BENEDETTI, Mara de, (1991) – Karl Friedrich Shinkel Disegni di Architectura.
- Fig. 25 – Altes Museum, 1823.K.F. Shinkel - BENEDETTI, Mara de, (1991) – Karl Friedrich Shinkel Disegni di Architectura.
- Fig. 26 – Palácios de verão, Potsdam, 1829. K.F. Shinkel - SZAMBIEN, Werner (1989) – Schinkel, pág.90
- Fig. 27 – Câmara, Tribunal e Prisão de Copenhagen, 1805-15 .C.F. Hansen- SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 142
- Fig. 28 – Câmara, Tribunal e Prisão de Copenhagen, 1805-15 .C.F. Hansen - Vor Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 142
- Fig. 29 – Vor Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 152
- Fig. 30 – Vor Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 152
- Fig. 31 – Vor Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 152
- Fig. 32 – Museu Thorvaldsen, 1839-48.M.G. Bindesbøll - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 149
- Fig. 33 – Casa em Warwickshire. Charles Voysey – DAVEY, Peter (1995) – Arts and Crafts Architecture, pág. 92
- Fig. 34 – Freudenberg House, 1907-08. Herman Muthesius – TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1976) – Modern Architecture/1, pág 73
- Fig. 35 – Casa unifamiliar para Adolf Otto, 1913. Tessenow – MICHELIS, Marco de (1991) – Heinrich Tessenow 1876-1950, pag. 103
- Fig. 36 – Casa unifamiliar isolada, cidade jardim Hohensalza, 1911-14. Tessenow - MICHELIS, Marco de (1991) – Heinrich Tessenow 1876-1950, pag.222
- Fig. 37 – Casa geminadas para os trabalhadores, 1908. Tessenow - MICHELIS, Marco de (1991) – Heinrich Tessenow 1876-1950, pag. 192

- Fig. 38 – Ingresso de uma casa, 1905. Tessenow - MICHELIS, Marco de (1991) – Heinrich Tessenow 1876-1950, pag. 57
- Fig. 39 – Casa Müller, 1930. Adolf Loos – GRAVAGNUOLO, Benedetto (1988) – Adolf Loos, Teoria y Obras, pág. 201
- Fig. 40 – Fábrica A.E.G. Peter Behrens - TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1976) – Modern Architecture/1, pág 82
- Fig. 41 – Câmara Municipal de Copenhaga, 1892-1905. Martin Nyrop - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 175
- Fig. 42 – Grøndalsvaenge, 1914-20. Poul Holsøe - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960
- Fig. 43 – Municipio de Estocolmo, 1913-1923. Ragnar Östberg
- Fig. 44 – Igreja de Engelbrekt. Lars Israel Waheman
- Fig. 45 - Hvitträsk em Kirkkonummi, 1903. Eliel Saarinen
- Fig. 46 - Estação Ferroviária de Helsínquia, 1904-19. Eliel Saarinen
- Fig. 47 – Capa do livro “A construção das habitações”. Tessenow
- Fig. 48 – Igreja Vor Frue Kirke. C.F. Hansen – FINLANDESA, Museu de Arquitectura (1988) – Classicismo nórdico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930. Tradução por: Bersano, Giorgi e Fiumi, Fausto, pág 27
- Fig. 49 – Igreja Vor Frue Kirke. C.F. Hansen - FINLANDESA, Museu de Arquitectura (1988) – Classicismo nórdico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930. Tradução por: Bersano, Giorgi e Fiumi, Fausto, pág 27
- Fig. 50 – Capa do livro “Ornamento e Delito”. Adolf Loos
- Fig. 51 – Museum Thorvaldsen, 1839-48. M. G. Bindlesbøll - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 155
- Fig. 52 – Museu de Fåborg, 1915. Carl Petersen - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 192
- Fig. 53 – Museu de Fåborg, 1915. Carl Petersen - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 192

Fig. 54 – Estação Ferroviária. C. Petersen e Ivar Bentsen - FINLANDESA, Museu de Arquitectura (1988) – Classicismo nórdico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930. Tradução por: Bersano, Giorgi e Fiumi, Fausto

Fig. 55 – Glipoteca Carlsberg, Copenhaga. 1901-1906. Hank Kampman - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960

Fig. 56 – Policia de Copenhaga, 1919-24. Hank Kampman - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960, pág 202

Fig. 57 – Quarteirão de Habitação de Hornbaekhus, 1922-23. Kay Fisker - SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960

Fig. 58 – Câmara de Arhus, 1938-1942. Arne Jacobsen e Universidade de Århus, projecto de 1931-46, Kay Fisker. Arne Jacobsen e Universidade de Århus, projecto de 1931-46, Kay Fisker. Arne Jacoben – THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 272

Fig. 59 – Sala de Concertos de Estocolmo, 1920. Ivar Tengbom - FINLANDESA, Museu de Arquitectura (1988) – Classicismo nórdico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930. Tradução por: Bersano, Giorgi e Fiumi, Fausto

Fig. 60 – Biblioteca de Estocolmo, 1918-1927. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913, pág. 125

Fig. 61 – Cemitério de Enskede, Estocolmo, 1915-40. S. Lewerents e Erik G. Asplund - CONSTANTE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape

Fig. 62 – Galeria de Arte Liljevalch, 1913. Carl Bergsten - FINLANDESA, Museu de Arquitectura (1988) – Classicismo nórdico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930. Tradução por: Bersano, Giorgi e Fiumi, Fausto

Fig. 63 – Crematório de Helsingborg. S. Lewerents e T. Stubelim - CONSTANTE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape

Fig. 64 – Escola Secundária de Karlshamn, 1918. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects, pág. 51

Fig. 65 – Tribunal de Gotemburgo, 1916. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects, pág. 160

Fig. 66 – Desenho de viagem. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913

Fig. 67 – Desenho de viagem. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913

Fig. 68 – Restaurante no Castelo dos Césares. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913, pág. 284

Fig. 69 – Desenho de viagem. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913

Fig. 70 – Templo Paestum, Nápoles. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913

Fig. 71 – Tunes, Tunísia. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913, pág. 314

Fog. 72 – Pompeia – Postal da Colecção de Asplund - CONSTANTE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape

Fig. 73 – Templo Paestum, Nápoles - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913

Fig. 74 – Palácio Strozzi, 1914. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects pág. 22

Fig. 75 – Cemitério de Estocolmo, planta de 1915. Erik G. Asplund - CONSTANTE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape

Fig. 76 – Escola Primária de Gotemburgo, 1915-1924. Erik G. Asplund – www.erikgunnarasplund.com

Fig. 77 – Villa Snellman, 1917-1918. Erik G. Asplund - www.erikgunnarasplund.com

Fig. 78 – Tribunal do Concelho de Lister em Sölvesborg, 1917-1921. Erik G. Asplund - www.erikgunnarasplund.com

Fig. 79 – Extensão do Tribunal Municipal, 1918. Erik G. Asplund - www.erikgunnarasplund.com

Fig. 80 – Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1920-1928. Erik G. Asplund - PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913

Fig. 81 – Cinema Skandia, 1922-1923. Eric G. Asplund

Fig. 82 – Casa Stennäs, Sorunda, 1937. Erik G. Asplund - www.erikgunnarasplund.com

Fig. 83 – Plantas e Alçados da Villa Snellman, 1917-1918. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects pág. 87

Fig. 84 – Planta Villa Adriana

Fig. 85 – Planta Praça de S. Marcos Veneza

Fig. 86 – Tribunal do Concelho de Lister. Erik G. Asplund

Fig. 87 – Capela do Bosque, 1918-1920. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects, pág. 95

Fig. 88 – Capela de Ressureição. Erik G. Asplund

Fig. 89 – Cemitério de Enskede, Estocolmo, 1915-40. S. Lewerents e Erik G. Asplund - CONSTANCE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape

Fig. 90 – Planta e Corte do Cinema Skandia. Erik G. Asplund

Fig. 91 – Exposição Internacional de Estocolmo. Erik G. Asplund

Fig. 92 – Biblioteca de Estocolmo. Erik G. Asplund

Fig. 93 – Casa Stennäs, 1937. Erik G. Asplund

Fig. 94 – Crematório e Pórtico Cemitério do Bosque, 1940. Erik G. Asplund

Fig. 95 – Exposição do Báltico, 1923. Hakon Ahlberg

Fig. 96 – Câmara de Copenhaga, 1892-1905. Martin Nyrop

Fig. 97 – Biblioteca Municipal de Estocolmo. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects pág. 136

Fig. 98 – Cemitério do Bosque em Enskede. Erik G. Asplund - CONSTANCE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape

Fig. 99 – Cinema Skandia. Erik G. Asplund - AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects
pág. 121

Fig. 100 – Biblioteca de Viipuri, 1927-1935. Alvar Aalto - SPENS, Michael (1994) –
Viipuri Library 1927-1935 Alvar Aalto

Fig. 101 – Sanatório de Paimio, 1928-1932. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 102 – Villa Mairea em Noormarkku, 1937-1939. Alvar Aalto - WESTON, Richard
(1995) – Villa Mairea. Alvar Aalto

Fig. 103 – Esquisso Villa Mairea, 1937-1939. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 104 – Planta Villa Mairea, 1937-1939. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 105 – Pavilhão Finlandês na Exposição Internacional de Nova York de 1939.
Alvar Aalto - SYMPOSIUM, The 2nd International Alvar Aalto (1985) – Classical
Tradition and the Modern Movement, pág. 130

Fig. 106 – Planta da residência de estudantes Baker House, 1947-1948. Alvar Aalto -
www.alvaraalto.fi

Fig. 107 – Baker House. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 108 – Mount Angel Benedictine Abbey, 1964-1968. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 109 – Planta da Biblioteca do Seminário dos Benedictinos. Alvar Aalto -
www.alvaraalto.fi

Fig. 110 – Maison Carré em Bazoches-Sur-Guyonne, França, 1956-1959. Alvar Aalto -
www.alvaraalto.fi

Fig. 111 – Planta e Cortes da Biblioteca de Rovaniemi, 1963-1968. Alvar Aalto -
www.alvaraalto.fi

Fig. 112 – Biblioteca de Rovaniemi, 1963-1968. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 113 – Viagem à Sicília, 1952. Alvar Aalto - SCHILDT, Göran (1997) – Alvar Aalto
in his own words, pág. 47

Fig. 114 – Pintura de Fra Angelico, Anunciações - SCHILDT, Göran, (1997) – Alvar
Aalto, the early years, pág. 214

Fig. 115 – Viagem a Marrocos. Alvar Aalto - SCHILDT, Göran (1997) – Alvar Aalto in
his own words, pág. 223

Fig. 116 – Viagem a Marrocos. Alvar Aalto - SCHILDT, Göran (1997) – Alvar Aalto in
his own words, pág. 224

Fig. 117 – Clube Operário de Jyväskylä, 1923-1935. Alvar Aalto - KOHO, Timo (1997)
– Alvar Aalto, Urban Finland, pág. 17

Fig. 118 – Casa da Guarda Civil em Seinäjoki, 1924-1929. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 119 – Biblioteca de Viipuri, 1927-1935. Alvar Aalto - SPENS, Michael (1994) – Viipuri Library 1927-1935 Alvar Aalto

Fig. 120 – Basílica de Sant'Andrea em Mântua, 1470. Leon Batista Alberti - MURRAY, Peter (1990) – *L'Architecture de la Renaissance italienne*, pág. 60

Fig. 121 – Igreja de Muurane, 1927-29. Alvar Aalto - NIKULA, Riitta (1998) – *Construir com el paisaje. Breve Historia de la Arquitectura Finlandesa*, pág. 120

Fig. 122 – Igreja de Muurane, 1927-29. Alvar Aalto - NIKULA, Riitta (1998) – *Construir com el paisaje. Breve Historia de la Arquitectura Finlandesa*, pág. 120

Fig. 123 – Casa da Cultura em Helsínquia, 1952. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 124 – Casa Experimental em Muuratsalo, 1952. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 125 – Casa Experimental em Muuratsalo, 1952. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 126 – Casa Terho Manner em Töysä, 1923. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 127 – Concurso da Sociedade das Nações em Genebra, 1927. Alvar Aalto - ANGELETTI, Paolo; FERRARI, Enrico Maria; GRESLERI, Giuliano; KEINÄNEN, Timo; MERCKLING, Mikko; NAVA, Vezio; PAGLIARI, Francesco; REMIDDI, Gaia; TONELLI, Cristina (1990) – *Alvar Aalto. Il Baltico e il Mediterraneo*, pág. 45

Fig. 128 – Universidade de Jyväskylä, 1951. Alvar Aalto - KOHO, Timo (1997) – *Alvar Aalto, Urban Finland*, pág. 83

Fig. 129 – Sanatório de Paimio. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 130 – Universidade de Outaniemi em Helsínquia, 1949-1964. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 131 – Biblioteca de Viipuri. Alvar Aalto - SCHILDT, Göran (1997) – *Alvar Aalto in his own words*, pág. 105

Fig. 132 – Aguarela em Positano, 1953. Arne Jacobsen

Fig. 133 – Aguarela em Positano, 1953. Arne Jacobsen

Fig. 134 – Esquisso da Acrópole em Atenas. Arne Jacobsen

Fig. 135 – Banco Nacional da Dinamarca, Copenhaga, 1971-1978. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – *Arne Jacobsen*, pág. 509

Fig. 136 – Alçado, Corte e Planta da Biblioteca de Rødovre, 1961-1969. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – *Arne Jacobsen*, pág. 500

Fig. 137 – Câmara Municipal de Rødovre, 1952-1956. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – *Arne Jacobsen*, pág. 413

- Fig. 138 – Planta da Câmara Municipal de Rødovre, 1952-1956. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 415
- Fig. 139 – Escola Elementar de Nyager em Rødovre, 1959-1965. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 383
- Fig. 140 – Escola Elementar de Munkegard em Gentofte, 1948-1957. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 375
- Fig. 141 – Colégio de St.^a Catarina em Oxford, Inglaterra, 1959-1964. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 483
- Fig. 142 – Hotel Real SAS em Copenhaga, 1955-1970. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, págs. 246 e 435
- Fig. 143 – Casa Rothenborg, em Klampenborg, 1929-1930. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 220
- Fig. 144 – Bloco Residencial Bellavista, 1930-1935. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 79
- Fig. 145 – Vista sobre o Bloco Residencial Bellavista - Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960
- Fig. 146 – Grupo de Habitação Søholm I, 1946-1950. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 340, 342 e 344
- Fig. 147 – Grupo de Habitação Søholm II, 1946-1950. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 345
- Fig. 148 – Grupo de Habitação Søholm III, 1946-1950. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 349
- Fig. 149 – Planta da Câmara Municipal de Århus, 1937-1942. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 275
- Fig. 150 – Câmara Municipal de Århus, 1937-1942. Arne Jacobsen - THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen, pág. 273 e 283
- Fig. 151 – Capa da revista “A.C. Documentos da Actividad Contemporánea, 1931
- Fig. 152 - Bloco Residencial Muntaner. Josep Lluís Sert
- Fig. 153 - Pavilhão para a Exposição Internacional de Paris em 1937. Josep Lluís Sert
- Fig. 154 - Casa Ugalde em Barcelona, 1951-53. Josep Antoni Cordech
- Fig. 155 - Casa Agustí 1955- Ciudad Diagonal. Josep María Sostres
- Fig. 156 - Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia, 1927-1943. Carlos Ramos - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX, pág. 170

Fig. 157 - Instituto Superior Técnico, 1927-1941. Porfírio Pardal Monteiro - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX, pág. 169

Fig. 158 - Estação Marítima de Alcântara, 1934-1943. Profírio Pardal Monteiro - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX, pág. 176

Fig. 159 - Hotel Vitória, 1934-1936. Cassiano Branco - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX, pág. 179

Fig. 160 - Congresso Nacional de Arquitectura, 1948

Fig. 161 - "Mónica e o Desejo", 1952. Ingmar Bergman - CINEMA, Cahiers du (2007) – Ingmar Bergman-Colecção Grandes Realizadores. Tradução de Carla Basto. Lisboa: Jornal Público

Fig. 162 - "A Noite", 1961. Michelangelo Antonioni - CINEMA, Cahiers du (2007) – Michelangelo Antonioni-Colecção Grandes Realizadores. Tradução de Carla Basto. Lisboa: Jornal Público

Fig. 163 - "Persona", 1966. Ingmar Bergman - CINEMA, Cahiers du (2007) – Ingmar Bergman-Colecção Grandes Realizadores. Tradução de Carla Basto. Lisboa: Jornal Público

Fig. 164 - Capa da revista "Binário", 1961

Fig. 165 - Pousada Vila Nova, 1949-1950. Januário Godinho - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX, pág. 212

Fig. 166 - Restaurante da Caniçada, 1951. Januário Godinho - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX, pág.214

Fig. 167 - Clube de Ténis de Monsanto, 1947-1950. Francisco Keil do Amaral - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX , pág. 193

Fig. 168 - Casa de Chá da Boa Nova, 1956-1963. Álvaro de Siza Vieira

Fig. 169 - Pousada de D. Dinis, 1970. Alcino Soutinho - BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX , pág. 254

Fig. 170 - Plantas Piscinas do Tamariz, Estoril, 1956, Manuel Tainha – Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 171 - Piscinas do Tamariz, Estoril, 1956, Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 172 - Planta Casa do Freixial, 1958-60. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 173 - Casa do Freixial, 1958-60. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 174 - Planta de Implantação da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 175 - Planta de Piso da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 176 - Corte e Alçado da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 177 - Esquissos da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 178 - Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 179 - Planta de Implementação da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 180 - Planta da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 181 - Corte da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 182 - Prespectiva da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 183 - Plantas da Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 184 - Corte da Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 185 - Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 186 - Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 187 - Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 188 - Esquissos Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 189 – Plantas da Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 190 - Cortes Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha - Arquivo Atelie Manuel Tainha

Fig. 191 - Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha - Arquivo Ateliê Manuel Tainha

Fig. 192 - Esquisso da Ópera de Sydney, Austrália, Jørn Utzon

Fig. 193 - Esquisso da Villa Mairea. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 194 – Plantas da Sede de Bankinter em Madrid, 1972-1976. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 46

Fig. 195 - Alçado da Sede de Bankinter, 1972-1976. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 48

Fig. 196 - Sede de Bankinter, 1972-1976. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 52, 54

Fig. 197 - Plantas da Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 260

Fig. 198 - Corte da Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 262

Fig. 199 - Vista aérea e maquete da Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 258

Fig. 200 - Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras

Fig. 201 - Corte da Casa da Cultura em Helsinquia, 1952. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 202 - Casa da Cultura em Helsinquia, 1952. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 203 - Biblioteca Rovaniemi, 1963-1968. Alvar Aalto - www.alvaraalto.fi

Fig. 204 - Plantas do David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo.... - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 348, 350

Fig. 205 - Cortes do David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 350

Fig. 206 - Alçados do David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 348, 350

Fig. 207 - David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras

Fig. 208 - Pórtico Toscano do Museu do Prado. Juan de Villanueva - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 614

Fig. 209 - Planta de Implantação do Palácio Buen Retiro - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 624

Fig. 210 - Plantas da Ampliação do Museu do Prado, Madrid, 1998-2007. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras

Fig. 211 - Cortes da Ampliação do Museu do Prado, Madrid, 1998-2007. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras

Fig. 212 - Ampliação do Museu do Prado, Madrid, 1998-2007. Rafael Moneo - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras

Fig. 213 - Claustro da Igreja do Jerónimos, Madrid - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 626

Fig. 214 - Planta da Câmara de Gotemburgo. Erik G. Asplund

Fig. 215 - Vista aérea sobre o Museu do Prado - MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras, pág. 634

Fig. 216 - Vista sobre a perfeição da Grécia, 1839. August Julius Ahlborn (1796-1857), Alte Nationalgalerie Berlin - SZAMBIEN, Werner (1989) – Schinkel, pág. 20, 21

SUMÁRIO

	Página
1-Introdução.	24
1.1- A via moderna	28
1.2-Dos Objectivos Específicos	33
2- Os Pioneiros	35
2.1- Pré-Românticos na Cultura e nas Artes	35
2.2- O Romantismo e o Neo-Revivalismo	48
2.3- Romantismo e o Neo-Revivalismo na Cultura Architectónica	49
3-Os Antecedentes Pré-Modernos	60
3.1- Arts and Crafts como Pioneiros do Moderno	60
3.2- Nacional-Romantismo, ou a Afirmação do Carácter	67
4-O Classicismo Moderno	75
4.1- Dinamarca	78
4.2- Suécia	85
4.3- Noruega	90
4.4- Finlândia	91
5-Dos Modernos do Norte	92
5.1-Casos de Estudo a Norte na Escandinávia	92
5.2- Suécia – Erik Gunnar Asplund	97
5.3- Finlândia – Alvar Aalto	124
5.4- Dinamarca – Arne Jacobsen	156
6-Dos Modernos do Sul	176
6.1.-Casos de Estudo a Sul na Ibéria	176
6.2-Do Percurso da Arquitectura Moderna Ibérica.	181
6.3- Portugal – Manuel Mendes Tainha	193
6.4-Espanha – Rafael Moneo	222
7-Conclusão	240
8-Referências	
9-Bibliografia	
10- Apêndices	

1-Introdução.

A Cultura Ocidental e a Cultura Humana, de uma forma geral, compreendem fenómenos de interacção ou de reciprocidade inter-cultural. As culturas não se desenvolvem num plano «puro», abstracto, ou ideal. Se nos referenciarmos a uma linha «pura», abstracta, que sintetise características específicas, então poderemos falar de «contaminações» a esse estado «puro», pelo que «contaminação» não é sinónimo de algo imperfeito mas, pelo contrário de algo característico e até desejável ao fenómeno cultural humano. Deste modo «contaminação» surge como um conceito operativo que representa um fenómeno cultural dinâmico e complexo que é típico da cultura eclética do arquitecto.

Na Cultura Ocidental e, mais concretamente, na Cultura Arquitectónica poder-se-á seguir o rasto histórico destas contaminações importando pôr-se aqui em destaque a relação recíproca entre a Cultura do Norte e a Cultura do Sul da Europa. Os percursos destas culturas, as suas sínteses possíveis e as motivações que estiveram nas suas génese e nos seus desenvolvimentos numa continuidade histórica, permitirão ler os diversos fenómenos que as compõem e suas consequências num registo cronológico. Serão mais longínquas ou mais próximas, mas aqui remetem-se os fenómenos passados para a sua omnipresença na criação arquitectónica e na sede própria da cultura eclética do arquitecto.

O clássico ou, melhor, os classicismos parecem ser o fio condutor, que nos fornece uma estrutura lógica que permite uma leitura eficaz das diversas contaminações entre a cultura arquitectónica do Norte e a cultura arquitectónica do Sul, e vice-versa, ao longo de *tempos* e *espaços* bem diversos. Parece que esta via só poderia emergir da compreensão das diversas assimilações do ideário clássico através de vários classicismos, que o discurso arquitectónico exprimiu de forma criativa e variada nas diferentes culturas referenciadas e referenciáveis a partir da teoria e da *praxis* da cultura grego-romana, do chamado período Clássico, cuja origem e desenvolvimento se deu a partir da Grécia Antiga, em torno do Mar Egeu e que mais tarde os Romanos, no tempo do Império e da República, acabaram por espalhar por todo o Mar Mediterrâneo.

Daqui surge a motivação de tentar compreender como este ideário, com todas as suas ramificações espaço-temporais, foi aos poucos contaminando o discurso da arquitectura ocidental de Sul para Norte, de Oriente para Ocidente, através da *via moderna*, desde o Renascimento até à contemporaneidade com ênfase na cultura arquitectónica do Movimento Moderno. Movimentos, manifestações, atitudes de ruptura ou de continuidade, são característicos deste processo de transformação e de desenvolvimento da cultura arquitectónica, interessando destacar o efeito de continuidade, o qual não é completamente dissociável da ruptura. No presente argumento, que aqui se desenvolverá, destacar-se-ão os casos de continuidade onde se procura visualizar a contaminação de modelos e de referências através dos designados casos de estudo, que simbolizam e sintetizam os fenómenos culturais donde emergem.

Desde os tempos de estudante de arquitectura, ainda na antiga ESBAP¹ em S. Lázaro, que o tema central desta tese, a contaminação cultural e arquitectónica destas tão distantes culturas, me surgiu como central para compreender, o percurso específico de alguns dos protagonistas mais singulares da cultura arquitectónica do século XX, tanto a Norte como a Sul, as suas afinidades, as razões duma certa cultura de continuidade (*versus* ruptura), baseada essencialmente no assumir das diferenças e semelhanças, dum património passado comum dentro da cultura ocidental. Consequentemente, a contextualização destes arquitectos e das suas arquitecturas, oriundos dos territórios da periferia europeia enfatiza a heterogeneidade da cultura arquitectónica moderna, dado que esses arquitectos, raramente alinharam na virtual homegeneidade do Movimento Moderno, ou seja, nas suas correntes dominantes de génese nos centros da cultura ocidental e europeia, que, não por acaso, se situavam na *Mitteleuropa*, França e Grã-Bretanha. Esta «heterogeneidade» poderá então ser lida como uma grande potencialidade cultural que evoluiu ao longo do tempo e que em momentos críticos gera ambientes onde a diversidade cultural europeia emerge e se renova.

Estas foram as motivações que me levaram, então já como jovem arquitecto, a encetar uma série de viagens, ao Norte da Europa, aos países escandinavos, para conhecer melhor a cultura desses lugares, observar e estudar no seu território as obras dos arquitectos que me abriram esse caminho, acabando por descobrir toda uma realidade

¹ Escola Superior de Belas Artes do Porto

mais abrangente, que correspondia ao desenvolvimento do designado classicismo moderno que alicerçou a expressão que o Movimento Moderno teve naqueles países e que conseguiu sintetizar e apreender a própria arquitectura popular, e o artesanato que se estendia à arquitectura através de um *saber-fazer*. Foi assim na Suécia, com Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, foi assim na Dinamarca com Arne Jacobsen e foi assim na Finlândia com Alvar Aalto. E também foi assim, quando, logo após terminar o curso de arquitectura, fui trabalhar com Manuel Tainha. Nesses longos anos de colaboração e trabalho em conjunto encontrei muitas afinidades sobre este tema (entre outros), que me conduziram ainda com mais determinação, na procura desse caminho. Ou seja, foi um trabalhar contínuo num meio, num estar dentro de uma metodologia e num conjunto de referências, que na prática permitiam entender o desenvolvimento da arquitectura dum modo que, embora implícito na imensa literatura sobre o tema, dificilmente surge claro, nomeadamente, numa trajetória de um saber-fazer, que medeia a relação entre a teoria e a prática e que muitas vezes se lhe sobrepõe, porque se desenvolveram metodologias de extraír uma teoria a partir desse *saber-fazer*. Trata-se, por regra, de um tipo de convivência entre a teoria e a prática válido e que teve a capacidade de renovar a arquitectura e o seu exercício.

Diríamos pois, que grande parte do trabalho desta tese partiu da procura dum caminho a partir da compreensão dos *sensos* e *nexus* do fazer, ou seja, da arquitectura enquanto ofício e, claro, das várias *praxis*., onde sobressai uma estrutura que é produto natural da observação directa dos diversos factos arquitectónicos, que serviram de referência para chegar, não necessariamente a uma qualquer conclusão, mais ou menos abrangente, mas, no fundo, para dar sentido à relação entre o pensar e o fazer, ou entre o fazer e o pensar – isto a partir da compreensão do *outro* e dos *factos*, «outro» sinónimo quer de indivíduo que coexiste comigo, quer de cultura que coexiste com a minha, num sentido global de partilha, de «contaminação» como expressão natural do desenvolvimento humano e dos seus produtos, das suas criações.

Não por acaso, todos os arquitectos escolhidos e os respectivos casos de estudo, tanto a Norte como a Sul, têm um perfil idêntico. Ou seja, foram ou são arquitectos cuja actividade não se resumiu unicamente à prática enquanto ofício, assumindo-se em todos eles um universo mais abrangente no campo da arquitectura, um universo cultural, um universo humanístico. Todos eles, de uma forma ou de outra, partindo

quase sempre do seu próprio *fazer*, e dos factos arquitectónicos, que iam revisitando e construindo, estiveram também ligados ao mundo do pensamento e do ensino, em modos e tempos variados. Assim, podemos dizer que todos eles construíram um universo próprio e coerente entre o seu pensamento e a sua prática. Também para todos eles, sem as diversas viagens, que todos foram fazendo, mais ou menos prolongadas, não teriam, com certeza, conseguido alcançar esses tais ricos e diversificados universos próprios, mas simultaneamente universais, feitos dum permanente desejo entre o confronto e a contaminação do seu pensamento e da sua prática, com outros modos de fazer, outras realidades e mentalidades.

1.1. A via moderna.

Será importante familiarizarmo-nos com o modo como na arquitectura ocidental os fenómenos de contaminação entre o Norte e o Sul foram evoluindo *no tempo e no espaço* desde o Renascimento e, sobretudo, desde o pós-Renascimento, até à contemporaneidade. Só esta reflexão nos conduz por caminho seguro ao Movimento Moderno e ao *Classicismo Moderno* que o antecede nos países nórdicos ou escandinavos. Este caminho passa por visitar as viagens e as referências que os primeiros arquitectos escandinavos modernos [ou não] fizeram pela cultura mediterrânica, nomeadamente através da sua cultura vernacular e erudita.

Para melhor entendermos essas motivações, enquadrando-as numa linha comum de movimento exploratório do Norte para o Sul, que parte directamente da cultura eclética desses arquitectos, temos de as ler historicamente; temos de entender como, quando e porquê, após o Renascimento, o centro do pensamento e da prática da cultura ocidental em geral, e da cultura arquitectónica em particular, se foi deslocando aos poucos de Sul para Norte.

Neste período longo, entre meados do século XVI e o início do século XIX, as transformações na sociedade, nas mentalidades e nos diversos campos de actuação do Homem Ocidental, das artes às ciências, foram de uma profunda mudança. Foi de facto neste período de cerca de dois séculos e meio, até ao chamado período do Romantismo, que se deu a referida passagem de Sul para Norte, das fontes e vanguardas de emanção do pensamento e da cultura ocidental em geral.

O Romantismo nas suas diversas variações, recupera e associa os conceitos do Belo e do Sublime a uma nova *Razão*, que não é só a razão racionalista no espírito iluminista de Decartes, é também a *razão do instinto*, da individualidade e da experiência vivida, um empirismo, que serve de veículo para a ciência racional e para a arte subjectiva, característico do Romantismo.

“ É magnífico, numa solidão infinita, contemplar um deserto de água ilimitado debaixo de um céu profundo à beira-mar; a esse sentimento une-se o facto de nos termos deslocado para esse lugar, que dele tenhamos de voltar, que desejemos passar aquele mar.....” (Acim Von Arnim e Clemens Brentano in *Sensações diante de uma paisagem marinha de Friedrich*, c 1811)²



Fig. 1 - Schinkel em Naples, 1824. Franz Louis Catel

No caso da arquitectura é conhecida a importância da *Grand Tour*, que teve o seu expoente no Período Romântico, como último estágio para a formação humanista, científica e artística de todo e qualquer *cavalheiro*, do centro e do norte da Europa. Desde Lord Byron (1788-1824), Goethe (1749-1832), ou Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), são inúmeros os casos que ilustram essa prática essencial para edificar, não só a sua formação específica, como para tornar esses indivíduos “Cidadãos do Mundo”, o que lhes permitia uma nova forma de consciência enquanto indivíduos, dando-lhes uma capacidade *moderna* de seres humanos que passavam a reconhecer e sentir o *outro*.

Num primeiro tempo, pretende-se compreender o que, de facto, moveu arquitectos como Alvar Aalto (1898-1976), Erik Gunnar Asplund (1885-1940), Sigurd Lewerentz (1885-1975), Arne Jacobsen (1902-1971), ou mais tarde Jørn Utzon (1918-2008), o que os levou a ir para Sul, a re-descobrir, não só os notáveis exemplos da antiguidade Clássica, seja a pureza do Dórico, como também o pragmatismo das construções Romanas, a simplicidade e a eficiência da arquitectura vernacular, e a procura de

² História da Beleza, Umberto Eco, Capítulo XI O Sublime, pag.297

entender o outro e o mundo, a partir duma nova sensibilidade humanista moderna. Pensando nos homens e arquitectos dessa geração, que se formaram na primeira metade do século XX, nórdicos e não só, e que terão sido os últimos a fazer, de facto, essa *Grand Tour*, poderemos perguntar até que ponto foi fulcral no seu percurso futuro, enquanto homens do ofício, terem enveredado nessas viagens mais ou menos longas.

Dado aceitar-se e procurar demonstrar-se que essas viagens foram, de facto, determinantes, importa entender a primeira síntese norte-sul, que esses homens enquanto arquitectos criaram quando tiveram de fazer *Obra* nas suas terras de origem; entender até que ponto e como esses arquitectos transportaram e adaptaram a escala, a monumentalidade, os ambientes da cultura Grego-Romana, já recriada pelos classicismos que o Renascimento abriu – assim como o ambiente vernacular que com eles coexistia – o sol e a sombra destes territórios num habitar diário. Podendo então afirmar-se que descobriram *um espaço e um tempo* monumental e exuberante, a exploração deste fenómeno cultural surge com interesse particular dado que no retorno, todos esses arquitectos voltaram para a sua cultura luterana, para as políticas sociais, e para a moral cívica em que se impunha uma atitude profundamente austera e contida – apesar das diferenças dos seus lugares de origem.

Como é que foi, na prática, que esses mesmos arquitectos fizeram a sua serena transfiguração desses modelos para a arquitectura moderna mais tardia, ou contemporânea, em perfeita harmonia com a mentalidade com a sociedade e as restantes artes do seu *tempo*, seja no design, no cinema, ou nas artes contemporâneas? É precisamente isto que importa compreender.

Ainda a Norte, é com certeza fundamental entender a serena mudança, sem rupturas, da arquitectura do Classicismo Moderno, entre 1910 e 1930, para a arquitectura assumidamente moderna em consonância de discurso com o seu tempo, que se desenvolveram pelas décadas que se seguiram até meados dos anos sessenta e até finais dos anos setenta, oitenta, ou mesmo aos dias de hoje.

Ao contrário de grande parte dos movimentos das chamadas vanguardas dos anos vinte e trinta, que se efectuaram noutros territórios e noutros contextos, de sul a norte, do Futurismo ao Construtivismo passando pelo Expressionismo (só para falar de três),

onde radicalismo e ruptura estavam presentes, no Norte, de facto, poderemos dizer que a transformação nunca seguiu o senso da ruptura, mas uma transformação em continuidade, quase num senso Clássico e atemporal.



Fig. 2 - Alvar Aalto no seu atelier, 1950

Num *segundo tempo* pretende-se fazer o mesmo percurso, mas agora de Sul para Norte. Agora, passadas umas décadas, importa entender o que fez mover os arquitectos do Sul, que se formaram entre a década de 50 e 60, para o longínquo Norte; o que moveu arquitectos como Álvaro Siza (1933-), Manuel Tainha (1922-), Rafael Moneo (1937-), ou Juan Navarro Baldeweg (1939-), entre outros, a irem para Norte visitar e estudar as obras, que os Nórdicos iam fazendo serenamente nessas paisagens e culturas tão distintas; compreender o que, de facto, atraiu tantos arquitectos vindos de países católicos e com tanto Sol para esses lugares tão diferentes e distantes, para depois também fazer a leitura das suas influências e contaminações nas arquitecturas que criaram quando voltaram para as suas terras sem *Noites Brancas*. E onde será de particular interesse compreender qual terá sido a razão profunda que levou essa geração de cinquenta em diante, a passar a olhar com um senso de fascínio e admiração para quase tudo o que culturalmente provinha dessas paragens, desde o design dinamarquês ao cinema sueco de Bergman, ou à arquitectura escandinava em geral.

Porventura terá sido mais por razões políticas e ideológicas do que meramente estéticas ou, terá sido por ambas, pois convém lembrar, que por essa altura existia um profundo fosso cultural, fundamentalmente social e de mentalidades, entre estes dois mundos, o Norte sinónimo de liberdade e o Sul sinónimo de opressão, de ditaduras em

Portugal e em Espanha com as suas ligações e conotações morais e religiosas, onde um catolicismo era lido como opressivo por oposição a um protestantismo liberal. Para isso basta rever os filmes de Ingmar Bergman (1918-2007) de meados das décadas de 50 e 60, como o "O Verão de Mónica" (1953) ou "Persona" (1966) e as realidades socialmente profundamente conservadoras, que se viviam em Portugal e Espanha, para nos apercebermos do tal fascínio que poderia exercer por então nesses jovens arquitectos e homens, por tudo o que chegava dessas longínquas terras.

1.2-Dos Objectivos Específicos.

O que tornam especiais estes movimentos no seio da arquitectura moderna, seja de Norte para Sul (na primeira metade do século XX), como de Sul para Norte (a partir da década de 50), é que, no fundo, ambos foram por natureza contraditórios com a linha oficial da designada Arquitectura Modernista, seja via *International Style* numa primeira fase, seja a cultura da Carta de Atenas numa segunda fase. Contudo, há momentos notáveis caracterizados por cruzamentos vários entre todas estas vias de modernidade, pelo facto da crítica militante dos tais modernismos defender uma arquitectura internacional, com os seus dogmas específicos, enquanto estes movimentos, mais individualistas, tentarem, pelo contrário, encontrar pontos de contacto na distância e na diferença – isto apesar de tendo em ambos os *tempos históricos* e casos em estudo, os seus diferentes protagonistas, terem actuado sempre dentro da Arquitectura Moderna, no chamado Movimento Moderno.

Assim, poderemos dizer, que estes se assumem como casos específicos, de reacção aos dogmas de certo modernismo de ruptura por convicção e por natureza, numa atitude de continuidade que alia a História e a Tradição, que as conduz à Modernidade, sem medo de usar os diversos momentos do passado, desde o Classicismo às Vanguardas do Movimento Moderno, passando pelo vernáculo, quer fosse ele o vernáculo mediterrânico, quer fosse o vernáculo nórdico, que se valoriza simultaneamente com a sua tradição artesanal que será re-inventada pelo próprio design moderno.

A importância da história e da tradição também assume extrema relevância no contexto das ditaduras, embora seja interpretada de modo oposto e superficial relativamente ao Movimento Moderno. Em particular, tanto no caso português como no caso espanhol, os casos de estudo centrais desta tese, referem-se a um período em que existiam duas ditaduras, em que cada uma a seu modo, se traduziam por uma política de isolamento e de busca de pretensas identidades ou valores nacionais e patrióticos, com pretensões ideológicas de cariz historicista, que rapidamente se revelaram anacrónicas e expressão dum nacionalismo simplista, retórico e despido dos valores humanísticos para os quais a consciência ética do Movimento Moderno já despertara e que aqui foram também veiculados através da Arte e da Arquitectura.

Estas ditaduras acreditavam em certos dogmas morais, de natureza política, com óbvios reflexos num ideário específico, para todas as actividades de raiz artística, sendo o caso mais evidente, o da arquitectura enquanto coisa pública. Dado subsistir algures uma espécie de entendimeto duma *pax romana* numa aceitação da ideia que o cidadão só se realiza através do Estado o qual normaliza um sistema de valores pela validade expressa de uma *lei moral* equivalente a uma qualquer lei natural. O que parece ser contraditório é real, as ditaduras do século XX e a democracia têm em si uma raiz comum, ambas assentam num pressuposto moral de realização do indivíduo. Mas a história iria privilegiar a democracia e o que estes arquitectos, acabam por conseguir fazer sob a ditadura é inventar uma arquitectura da democracia a partir de uma base inevitável, uma multiculturalidade onde a contaminação é um verdadeiro fenómeno de efervescência criativa, estabelecendo verdadeiras «pontes» culturais.

Por último, os casos de estudo remetem-nos até às últimas décadas do século XX. Pretende-se entender até que ponto estas diversas contaminações, se constituíram enquanto factos, como património coerente e revisitável, passados estes anos em que aparentemente as diferenças sociais e políticas foram eliminadas, nomeadamente, numa Europa que se procura (em teoria) unida, ou onde pelo menos, se vislumbra alguma possibilidade de síntese cultural. Ou seja, será que esta linha específica de contaminação ou aculturação, semelhança na diferença, que encontramos nas obras e arquitectos eleitos como casos de estudo, tem hoje em dia alguma continuidade, ou não? Ou como noutros períodos históricos, haverá a hipótese de se repetir, qualquer fenómeno semelhante.

2- Os Pioneiros.

O Clássico como Discurso, o Romantismo o Classicismo Novecentista e os Neo-Revivalismos.

2.1- Pré-Românticos na Cultura e nas Artes.

Como em quase todos os momentos da História, também aqui os fenómenos não aconteceram de repente no *tempo* e no *espaço*, foram acontecendo em vários lugares em tempos diferentes e por razões diversas. Mesmo quando as transformações se pretendem de ruptura, elas acabam em termos formais, por assumir sempre pontos de continuidade, principalmente quando falamos dos factos artísticos, nos quais a arquitectura naturalmente sempre se incluiu.

Neste sentido, para entendermos o Romantismo, o Classicismo Novecentista, os Neo-Revivalistas e, por última instância, a modernidade e o contemporâneo, temos de recuar no Tempo e perceber a relação histórica dos arquitectos dentro da cultura em geral, na teoria e na prática, com o lugar do Clássico enquanto “discurso”, quer no sentido de adesão como de rejeição, principalmente após o fim do Renascimento.

Isto permitirá compreender e entender quais foram, de facto, os chamados Pioneiros da Modernidade, ou por outras palavras, entender o *código genético* do Moderno. Para tal partimos da tese defendida por Nicolaus Pevsner (1902-1983), no seu célebre livro de 1949, *Pioneers of Modern Design*³, segundo o qual existiram tais pioneiros, será este um facto? Talvez, mas situá-los no *tempo e no espaço* e chegar a um consenso de quais são ou foram, já não será uma verdade universal, de incontestável rigor científico. Pois nomeadamente, Pevsner, para incorporar William Morris (1834-1896) na categoria definitiva de «pioneiro» descola-o de toda a vertente medieval que ele possuía infantizando um pré-modernidade já moderna, sem sequer o situar entre esses dois dois tempos.

Por hipótese, em antítese a Pevsner, até poderemos chegar à conclusão que tais figuras – os pioneiros – não existiram, mas foram simplesmente existindo diversos contributos, mais ou menos fragmentados, que aos poucos se foram assimilando e

³ “Pioneiros do Desenho Moderno”, primeiramente editado em 1936 com o título original *Pioneers of The Modern Movement*.

transformando, sendo que o Moderno terá sido a consequência natural dum processo evolutivo à maneira de Darwin, que nasceu algures na Contemporaneidade, que antecedeu os *Dias de Hoje*, ou seja entre finais do século XVII, o século XVIII e o início do século XIX. Isto um pouco na linha do pensamento dialéctico de Manfredo Tafuri (1935-94)⁴, da heterogeneidade de ideias e factos em relação ao Movimento Moderno, que como os seus antecessores, foi um movimento heterogéneo, no qual cabiam diversas visões do Mundo.

Em continuidade, podemos dizer, que dentro dessas variadas visões, houve um momento em que se cristalizaram enquanto atitude perante o mundo (entre outras), em duas linhas essenciais, ideologicamente, filosoficamente e moralmente distintas:

A primeira baseada na Ideia de que o Homem enquanto Colectivo, teria a capacidade de mudar o Rumo da História, indo de ruptura em ruptura, em direcção a um Novo Mundo criando uma nova sociedade e um Novo Homem e por consequência ir criando uma nova Arte e uma nova Arquitectura para esse novo Homem, acreditando assim na crença que o Progresso é a fonte sempre benigna para um Mundo melhor. Ideia essa, ou Ideal, que se espelhou por exemplo na chamada crítica oficial do Modernismo, culminando no Internacional-Style e depois na Carta de Atenas. Esta linha foi protagonizada por nomes como Walter Gropius (1883-1969), Le Corbusier (1887-1965), Philip Johnson (1906-2005), ou Bruno Zevi (1918-2000). Isto apesar de nestes movimentos de rupturas, na maioria dos casos, não ter existido de facto uma profunda coerência, entre as supostas razões de raiz ideológica, política e moral e os factos artísticos, ou formais que materializaram. Exceptuando dois ou três casos em que houve uma conjugação de todos os factos, como foi o caso da República de Weimar ou a Revolução Soviética, em que de facto existiram movimentos coerentes de ruptura, como nas vanguardas soviéticas no período da NEP (Nova Economia Política).

A segunda linha, de outra natureza, acreditava que o Homem aparentemente não teria as ferramentas e a capacidade de mudar o rumo do seu destino e da história tal como esta se apresentava (a menos que ele próprio se transformasse). Ou, como defendia Nietzsche (1844-1900), para tal haveria de se alterar de uma forma radical o Homem,

⁴ TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1976) – *Modern Architecture/1*. Italy: Electa Editrice, Milan. ISBN: 0-571-14576-0

a História e a Sociedade, e tal tarefa na realidade, era de todo impossível (segundo Nietzsche). Assim, o Homem apenas tinha a capacidade de acompanhar as mudanças naturais da História, apenas podia ir moldando as mudanças congénitas ao rumo das coisas em geral, da melhor maneira possível, principalmente no mundo das Artes. Embora esta linha fizesse, uma distinção clara entre os diversos “discursos”, admitindo por hipótese o carácter Progressista da Arte em geral, ao contrário da Arquitectura. Deste modo o Facto Arquitectónico ia trabalhando as rupturas possíveis dentro da continuidade histórica, como defendia Karl Kraus (1874-1936), Adolf Loos (1870-1933), Ludwig Wittgenstein (1889-1951), ou os pragmáticos arquitectos do Norte da Europa tais como Peder Vilhelm Jensen-Klint (1853-1930), ou Kay Fisker (1893-1965).

Neste estudo interessa-nos mais, a segunda linha para perceber o caminho percorrido até à arquitectura do Movimento Moderno, ou pelo menos de certa arquitectura enquanto fundada em princípios gerais de continuidade, e dentro desta continuidade o papel gerador e criativo dos fenómenos de contaminação. Assim como certas rupturas controladas, ou seja rupturas, como resultado, não como princípio dogmático, como síntese duma análise crítica dos factos do passado e da tradição, com o olhar do seu Tempo e Espaço próprio. Assim é óbvio que para tal, temos de compreender os diversos tempos, a sua atitude perante a Vida, a Sociedade e o Homem; tentarmos perceber o como, o porquê e o quando, no contexto próprio do *Tempo* e do *Espaço*.

Posto isto e voltando ao tema central desta tese, pretende-se entender como e quando se desenvolveu a génese *moderna* das influências ou contaminações do Sul na Cultura do Centro e do Norte da Europa, assumindo o facto da Teoria e da *Praxis* de todos os classicismos, terem tido a sua origem na Cultura Greco-Romana que se desenvolveu, sensivelmente entre o Século VI A.C. e o Século V D.C. por quase todo o Mediterrâneo, começando entre as Cidades-Estado da Grécia Antiga na costa do Mar Egeu.



Fig. 3 – Acrópole, Atenas

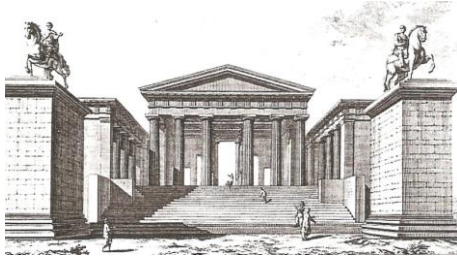


Fig. 4 - Propylaea da Acrópole, 1758. J.D. Le Roy

Assim, para entrarmos directamente no Tempo Moderno e Contemporâneo, temos de recuar até ao século XVII, altura em que na França Iluminista e nos países anglo-saxónicos, surge o Neo-Classicismo, onde de certa maneira se inicia uma nova atitude perante a Vida e a Arte, que evoluiu no século XIX para uma outra atitude, a qual actualmente conhecemos, em termos genéricos como o período do Romantismo.

Isto apesar da questão do discurso clássico na arquitectura, que sempre esteve presente na história da arquitectura e na arte ocidental até praticamente aos dias de hoje, embora por razões e modos diversos, mais ou menos figurativos, mais ou menos abstractos, mais ou menos canónicos.

Mas convém aqui realçar, que esta preferência pelo Classicismo foi mais clara na arquitectura e na escultura, do que na pintura, veja-se uma parte significativa dos românticos que se opunham ao Classicismo através do retorno ao Gótico e à pureza do "Bom Selvagem" via Jean-Jacques Rousseau (1712-78), ou do purismo cristão, através das novas teorias sobre o Belo e o Sublime aliado à descoberta da poética das Ruínas, mas sobre este caminho falaremos mais tarde.

Voltando a estes movimentos, que nos vários territórios e por razões de natureza diversa, defendiam o retomar de certos princípios da Arte Clássica Grego-Romana, estes, nasceram por diversas razões (aqui a ordem dos factores é irrelevante):

A primeira razão, oriunda do mundo Luterano, surge como reacção às formas de expressão artísticas desenvolvidas pelo mundo católico a partir do século XVI e que foram defendidas pela Contra-Reforma, as quais culminaram no Barroco setecentista, esse mundo figurativo de excessos e de abundância, em profundo contraste com o novo "ideário" de contenção e de racionalidade nascido da Reforma, que defendia

acima de tudo, uma nova consciência moral e repor o Homem, enquanto *Indivíduo* neste Mundo no centro do pensamento e da acção.

A segunda razão, tem uma componente, que podemos apelidar de Académica e Científica, o Espírito Iluminista, que fez renascer o interesse sistemático e científico nas mais diversas áreas do conhecimento, foi por então que se deu o nascimento da moderna arqueologia, consequentemente a redescoberta da arte e da arquitectura do período Clássico, nomeadamente da Roma Imperial e principalmente da Grécia Antiga, por muitos considerado o verdadeiro e essencial período Clássico. A tradição clássica tornou-se um facto científico.

Acrescentaria-mos ainda uma terceira razão que, de certa forma, está ligada à anterior, que tem uma natureza moral e acima de tudo política. O surgimento de novas ideias, ou ideais, sobre a sociedade preconizando uma nova ordem política e um relacionamento mais justo e igualitário entre os homens independente da sua classe social de origem. Ideais estes, que se materializaram fundamentalmente em três Revoluções nos finais do século XVIII, a Americana (1775-1788) a Francesa (1789-1799) e a própria Revolução Industrial (≈ 1760-1820)⁵, esta que acabou por ser uma revolução profundamente social e económica. Estas revoluções, ou os seus efeitos, espalham-se pouco a pouco por toda o mundo ocidental, fazendo surgir um novo Liberalismo e Humanismo, baseado no valor da Liberdade, da Justiça e da Democracia.

Também poderemos dizer, que a arte e mais especificamente a arquitectura, mesmo nas suas formas mais excessivas do período Barroco, nunca se desligou por completo do ideário de origem Clássica, mais patente por exemplo no barroco Alemão, ou Inglês como se pode ver nas obras de Christopher Wren (1632-1723), Nicholas Hawksmoor (1661-1736) ou John Vanbrugh (1664-1728), autor do famoso Castle Howard (1726)⁶.

⁵ Revolução Americana: 1775-1781, Revolução Francesa: 1789-1799, Revolução Industrial: ≈ 1760-1820*, Iluminismo ≈ 1750-1820
Bronowski, Jacob; Mazlish, Bruce: *A Tradição Intelectual do Ocidente*,
Edições 70, Lisboa, 1988, pp. 319-335.

⁶ Onde foi filmada a magnífica série televisiva "Reviver o Passado em Brideshead"

Em finais do século XVII, estavam já em curso as primeiras já referidas mudanças de mentalidades de natureza política, filosófica, religiosa e artística, as quais, cada uma à sua maneira, encaravam a opulência, o excesso e a injustiça, como sinais da decadência da sociedade do então *Ancien Régime*, que mais tarde como atrás se referia, iriam assumir-se em certas rupturas de outras naturezas, mais revolucionárias.

Estas novas sensibilidades viriam a materializar-se no campo das artes em diversas polémicas, sendo a mais conhecida a disputa "Greco-Romana", um pouco na continuidade da famosa querela, sobre as questões do *Gosto* a *Razão* e o *Tempo* na Academia Francesa, do século XVII entre os *ancients* e os *modernes*. O novo confronto intelectual, entre os defensores dos *gregos* e os defensores dos romanos, disputa esta do final do século XVIII, teve como principais adversários o italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-78) e o alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).



Fig. 5 - Arco de Constantino, 1748. Piranesi

No século XVIII, e no seguimento dos debates académicos da França seiscentista, preconizados por François Blondel (1617-86) ou Claude Perrault (1613-88), entre outros, o já citado J. J. Winckelmann pretendia, em teoria salvar a arte e a arquitectura da decadência em que tinha caído, devido aos excessos do Barroco e do estilo tardo-antigo, Winckelmann defendia a criação dum novo modelo normativo, que deveria seguir os princípios artísticos da Grécia Antiga, defendendo a ideia, de que foi a Arte e Arquitectura da Grécia Clássica, a que mais se tinha aproximado do “*essencial, do verdadeiro, da serena grandeza, da nobre descrição*”⁷ – enquanto G. B. Piranesi acreditava que a grande fonte de inspiração para os modernos, teria de estar na Arte Romana como herdeiros dos Etruscos, os quais, teriam “*alcançado em todo o género*

⁷ KRUFT, Hanno-Walter (1990) – Historia de la teoria de la arquitectura. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, S.A. ISBN: 84-206-7095-2 (página 248)

de arte a mais absoluta perfeição”⁸, a simplicidade e a serenidade da Arte Grega, representava para Piranesi, nada mais do que um vazio de ideias e falta de imaginação.

O facto mais importante da disputa entre os “gregos” e os “romanos”, assim com na querela entre “*les anciens et les modernes*”, não radica tanto de saber qual a cultura do passado clássico que terá produzido as obras mais conseguidas, essa será sem dúvida uma questão académica (no sentido estéril), e sem o mínimo significado. O facto determinante para o futuro, foi sem dúvida a procura da clareza, da simplicidade, do essencial e da verdade, como dados indispensáveis ao acto criativo (como aliás o Movimento Moderno veio a comungar dois séculos mais tarde).



Fig. 6 - St. Paul, Convent Garden, 1631. Inigo Jones

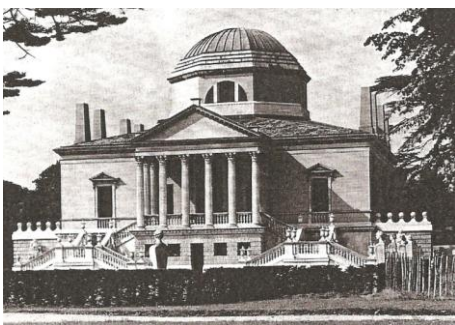


Fig. 7 - Villa Chiswick, 1725. Lord Burlington

⁸ KRUFT, Hanno-Walter (1990) – Historia de la teoría de la arquitectura. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, S.A. ISBN: 84-206-7095-2 (página 267)

Estes princípios fundamentais, eram comuns às várias tendências europeias, do revivalismo do Ideal Clássico, desde a Academia do Iluminismo Francês de Inspiração Vitruviana e Grega, até à expressão anglo-saxónica dos indefectíveis admiradores da pureza helenística, como Winckelmann, passando pelos Neo-Palladianos ingleses Inigo Jones (1573-1652), Lord Burlington (1694-1753), ou um dos fundadores dos Estados Unidos da América, o génio multi-facetado Thomas Jefferson (1743-1826). É por esta altura e com estes últimos protagonistas, desde o círculo Neo-Palladiano Inglês em torno de Lord Burlington, até aos fundadores dos Estados Unidos, como Thomas Jefferson, que as relações entre arte, cidadania e política, assumem uma visibilidade pública e um papel central no debate e acção da *Coisa Pública*. Para o desenvolvimento destas ideias e consequente reflexo nas alterações da sociedade a diversos níveis, muito contribuiu o papel das Maçonarias⁹.

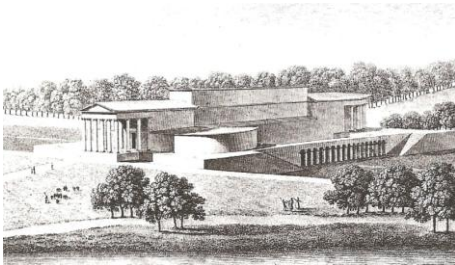


Fig. 8 - Desenho, 1785. Ledoux

Mais tarde vamos encontrar num processo de continuidade, estes mesmos princípios na chamada "*Arquitectura da Revolução*", cujos mais conhecidos protagonistas, no contexto da Revolução Francesa, foram Etienne-Louis Boullée (1728-93) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)¹⁰, ambos inspirados no positivismo de Jacques-François Blondel (1705-74) e nas teorias proto-funcionalistas de Claude Perrault. Estes criaram uma arquitectura de raiz Clássica, no entanto mais abstracta e despojada, os quais procuraram a essência da composição, na geometria baseada na concepção formal a partir de volumes primários, logo na clareza e simplicidade do seu desenho final. Tendo Boullée e Ledoux em Nicolas-Louis Durand (1760-183) o mais radical discípulo,

⁹ Alguns ilustres e reconhecidos membros da Maçonaria: Voltaire (1694-1778) escritor, ensaísta e filósofo iluminista francês, Charles de Montesquieu (1689-1755), barão de Montesquieu foi um político, filósofo e escritor francês. Ficou famoso pela sua Teoria da Separação dos Poderes. Denis Diderot (1713-1784) foi um filósofo e escritor francês. Immanuel Kant (1724-1804) foi um filósofo alemão considerado como o último grande filósofo dos princípios da era moderna, autor da célebre obra "Crítica da Razão Pura" (1781)

¹⁰ Ou outros architectos como Jean-Jacques Lequeu ou Pierre-François-Léonard Fontaine, que em 1785 ganha o *Grand Prix* com o projecto *Mausolée d'un Souverain*.

o qual baseou toda a sua obra no apuramento das teorias iniciadas por Blondel e desenvolvidas por Boullée, até chegar a uma base teórica da qual se poderá dizer, que de facto Durand foi um dos primeiros funcionalistas da era moderna.

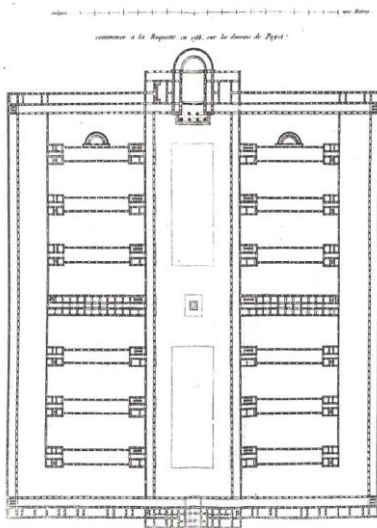


Fig. 9 - Hospital de la Roquette, 1787. Durand

Apesar da Revolução Americana ser anterior à Francesa, só nas primeiras décadas do século XIX, é que Thomas Jefferson (entre outros), defendeu uma Nova Arquitectura, para uma Nova América, também esta "*Arquitectura da Revolução*", foi de inspiração Clássica, como se pode ver nas obras arquitectónicas de Jefferson, na *Universidade da Virgínia* (1819-1825), ou na sua própria casa também na Virgínia, *Monticello* (1768-1784).

Martinho Lutero (1483-1546), padre e teólogo alemão, tornou públicas as suas teses da Reforma em 1517, tendo a Suécia aderido à Reforma Luterana em 1520. Este novo ideário religioso, moral e filosófico, espalhou-se rapidamente por todo o Norte da Europa, dos Países Baixos, até à Dinamarca e à Noruega entre os anos de 1536 e 1537, mais tarde acabou por chegar ao Reino Unido (com excepção da Irlanda) e ao Norte da Alemanha.

Como é conhecido, a Reforma (de raiz Luterana) nasceu contra o carácter dogmático e de ostentação da Igreja *Católica Apostólica Romana* de então, preconizando o retorno aos ideais cristãos de pureza, simplicidade e ao primado do Homem sobre a Igreja, escolhendo como via principal para alcançar a moral de Cristo, a leitura da

Bíblia não em latim, mas na língua natural de cada território. Deste modo uma das prioridades nesses países, passou a ser a educação e a alfabetização do povo, para todos poderem ter acesso directo e pessoal, aos Textos Sagrados da Cristandade.

Este ideário, com diversas origens e derivações, foi-se espalhando rapidamente pelos países protestantes desde o norte da Alemanha, até aos países escandinavos. Neste sentido, terá sido devido ao papel da mentalidade protestante, a razão pela qual encontramos nestes territórios, anos mais tarde, os exemplos mais radicais dessa contaminação do referido Ideário Clássico vindo do mais puro mediterrâneo das terras cheias de sol e sombra da Antiga Grécia.

A partir de finais do século XVII e no século XVIII, o Poder Protestante, escolheu a arquitectura Clássica como forma de afirmação, dado como atrás foi apontado, existir uma coincidência entre alguns princípios morais, do Classicismo Iluminista e do Protestantismo, coincidindo na busca da simplicidade, da sobriedade e na clareza. Enquanto, nos países do sul da Contra-Reforma se insistia no Barroco.

No caso dos países Protestantes do Norte em particular, assim como em França, no campo das artes em geral, não foi só na arquitectura que se fez sentir o reflexo dos novos ideais, oriundos do Iluminismo ou da Reforma.

Na Pintura desde o século XVII, assiste-se a uma mudança relevante tanto no estilo como nos temas tratados, que reflectem à sua maneira o reflexo da mudança de mentalidades, seja via Iluminista ou reformista. Nos pintores franceses assistimos ao retorno da pintura sobre a mitologia clássica, como é o caso de Claude Lorrain (1600-82) na "*Vista de Delos e Eneia*" (1672), ou de Nicolas Poussin (1594-1665), no "*Triunfo de Pan*" (1636), onde a influência do Iluminismo está bem patente. Assistimos então ao abandono dos temas de natureza religiosa cristã, para o renascer duma utopia dum idílico *mundo perfeito*, de natureza profana e referenciado no passado Clássico. Isto até aos chamados pintores da Revolução como Jaques-Louis David (1748-1825), como se pode ver no famoso quadro "*A Morte de Marat*" (1793).



Fig. 10 - Vista de Delos e Eneia, 1672. Claude Lorrain



Fig. 11 - Triunfo de Pan, 1672. Nicolas Poussin



Fig. 12 - A morte de Marat, 1793. Jacques-Louis David

No caso da pintura do mundo protestante, foram os holandeses os primeiros a produzirem essa viragem, seja com Peter Paul Rubens (1577-1640) e Rembrandt (1606-69), mais próximos dos temas iluministas do retorno do clássico e do profano, ou os casos mais específicos de Frans Hals (1580-1666) ou Jan Vermeer (1632-75), em que assistimos ao desenvolvimento de dois temas da pintura, que não sendo novos, "As Pinturas de Paisagens" e "A Pintura de Ambiente Doméstico", no entanto no caso Holandês, tiveram uma importante relevância com repercussões importantes à posteriori: Seja nas Ilhas Britânicas, em pintores como John Constable (1776-1837), ou no Mestre William Turner (1775-1851), no caso Dinamarquês em pintores como Jens Juel (1745-1802), ou na Alemanha em Philipp Otto Runge (1777-1810), ou ainda no incontornável e mais distinto mestre da pintura de paisagem, Caspar David Friedrich (1774-1840), que só Camille Corot (1817-1875) já numa fase posterior e num estilo completamente diferente viria a aproximar-se.



Fig. 13 - Vista de Delft, 1660. Jan Vermeer



Fig. 14 - Weymouth Bay, 1816. John Constable



Fig. 15 - O bravo Téméraire rebocado até ao seu último ancoradouro para ser desmantelado, 1838. William Turner



Fig. 16 - Descanso na fuga para o Egipto, c. 1805/06. Philipp Otto Runge



Fig. 17 - O Monge junto ao Mar, 1809/10. Caspar David Friedrich



Fig. 18 - A Ventania, c. 1865-1870. Jean-Baptiste Camille Corot

2.2- O Romantismo e o Neo-Revivalismo.

O período fulcral do Romantismo, com toda a sua complexidade, compreende-se entre 1800 e 1850, e é fundamental na procura da *chave* para entendermos a Modernidade, onde também podemos indagar ao fundo a questão essencial desta tese, que são os fenómenos de contaminação entre a Cultura do Norte da Europa e do Sul Mediterrâneo.

Como já anteriormente referido, por vezes torna-se impossível datar com rigor quando é que cada período histórico começa ou acaba, isto é verdade para a história da civilização, ou da cultura de um modo geral, assim como para a história da arte de um modo particular. Com o Romantismo, esta questão do suposto rigor científico, será ainda mais difícil de atingir e porventura mais desnecessário. Basta lembrar o caso de Johann Wolfgang Von Goethe, um dos grandes expoentes do Romantismo, que desde cedo, desde meados da década de 70 do século XVIII começou a escrever livros, ou ensaios sobre arte, arquitectura ou biologia (entre outros temas). Goethe sempre renegou a condição de autor Romântico, o mesmo que escreveu dois dos livros, hoje inquestionavelmente consideradas, duas das maiores obras-primas do Romantismo literário, como seja "Werther" (1774), ou "Fausto" (1806).

Poderemos então dizer que foi neste período, a partir de finais do século XVIII, em que as influências com génese no Iluminismo e na Reforma Luterana, acrescidas das reformas políticas com origem na Independência Americana, (seguidas pela Revolução Francesa), que culminaram nos diversos fervores Nacionalistas. Acabando por se fundirem numa nova síntese que percorreu toda a Cultura Ocidental, desde a América até aos confins da Rússia. Tendo como territórios de génese, os estados Anglo-Sáxónicos, ou seja a emergente Alemanha e velha Inglaterra, acabando por se expandir a Norte e a Sul, a Oriente e a Ocidente.

No contexto da Arquitectura teremos de contextualizar a atitude Romântica nesse *tempo* histórico, quer em termos da sociedade em geral, quer ao nível do Indivíduo em particular. Quando falamos do "Homem do Romantismo", estamos certamente a falar de uma elite intelectual, que ia das Ciências às Artes, à Literatura, à Filosofia, até à Arquitectura. Estes homens e mulheres assumiram acima de tudo que eram *cidadãos do mundo*: quase todos viajaram, principalmente para o Sul, uns fizeram a *Grand Tour*,

outros foram ainda mais longe, viram o Mundo, assimilaram outras culturas e modos de estar.

Foi durante este período, que de facto nasceu uma nova sensibilidade baseada na razão e na noção da individualidade perante o mundo e a vida, que poderemos chamar de *experiência sensível*, ou como dizia Novalis "*dando ao lugar-comum um alto significado, ao vulgar um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito uma aura de infinidade, eu romantizo-o*"¹¹ no romance *Heinrich von Ofterdingen*, publicado em 1802, um dos mais importantes contributos para a formação do pensamento romântico. Estes foram porventura os primeiros a assumir de uma forma consciente e consistente a sua condição global, estamos a falar de homens como Goethe, Charles Darwin (1809-82), Thomas Jefferson, Byron, Jean-Auguste D. Ingres (1780-1867), Charles Baudelaire (1821-67), entre tantos outros.

Difícilmente poderemos dizer que o Romantismo foi um movimento homogêneo, organizado e transversal a todas as Artes, alguns autores contemporâneos como Norbert Wolf¹², chegam a afirmar que a arte romântica só existiu efectivamente nalguns campos do mundo das artes "*A mudança como programa- basta esta frase para se compreender a razão pela qual, na arte romântica, houve, literatura, música, pintura e desenho, mas não arquitectura ou escultura*"¹³. De facto, a atitude Romântica, expressou-se de modos bem diversos em todos os campos artísticos, chegando mesmo ao contraditório.

¹¹ " A Pintura da Era Romântica" de Norbert Wolf. pág 16

¹² Professor alemão de História de Arte, nascido em 1949

¹³ " A Pintura da Era Romântica" de Norbert Wolf. pág 18

2.3- Romantismo e o Neo-Revivalismo na Cultura Arquitectónica.

Do romantismo na cultura arquitectónica, na perspectiva do tema central desta tese, temos de nos centrar num primeiro tempo no caso germânico, e num segundo tempo, na Inglaterra no final do século XIX. Pela básica razão de que foi na viragem do século XVIII para o XIX, que a cultura arquitectónica Escandinava se virou para a cultura anglo-saxónica, como principal fonte de influências tanto a nível teórico, como prático. Pois antes deste período, as principais influências culturais Escandinavas, vinham via França e Itália, como aliás em todo o mundo ocidental, desde a Ibéria até à longínqua Rússia. Como por exemplo foi o caso, o facto de Nicodemus Tessin (1615–81)¹⁴, ter sido convidado pela rainha da Suécia para trabalhar em Estocolmo.

A Alemanha é como sabemos, uma das mais recentes nações da Europa, o estado Alemão surgiu em finais de oitocentos, mais concretamente no ano de 1871. Ao nível político, o território germânico foi dividido em dois, a partir da chamada *guerra dos trinta anos* no Século XVII, entre 1618 e 1648 (guerra entre católicos e protestantes), ficando os estados do norte sob a influência protestante, continuando católicos os estados do sul, assim como a Áustria. Daqui decorreu a divisão dos territórios de língua germânica, num norte de natureza progressista e reformador, em oposição a um sul de natureza mais conservadora e anti-reformista.

A partir de finais do século XVIII, assistiu-se a um crescente movimento cultural a todos os níveis da filosofia, à literatura, à música, à pintura até à arquitectura, passando obviamente pelo pensamento em geral e pela política, que acabou por resultar entre outros factos, no surgimento dum sentimento nacionalista entre os estados de língua alemã, isto apesar das cicatrizes da *guerra dos trinta anos* que dividiu estes estados. Esta foi a génese do moderno Estado Alemão.

O desenvolvimento cultural dos territórios de língua germânica, deve-se também, entre outros factores, aos diversos mecenas da alta aristocracia, que dominavam os diversos estados. Esta classe dominante que cultivava as artes e as ciências em geral, concorria entre si para enriquecer o património cultural e o prestígio da sua região, ou

¹⁴ Nicodemus Tessin (o velho), arquitecto e engenheiro militar de origem francesa, mas nascido na Pomerânia, a seguir à guerra dos trinta anos (1618-48) a Rainha Cristina da Suécia, convida Tessin a ser o arquitecto da corte, sendo autor duma vasta obra na Suécia tendo como destaque o Palácio Real de Drottningholm.

cidade. Sem dúvida foi no estado protestante da Prússia, que se deu os maiores progressos em todo este processo de desenvolvimento, principalmente como pólo de expansão do *Ideal Clássico*, pólo esse que se centrou na capital prussiana a cidade de Berlim.

Tudo isto aconteceu, apesar de tudo, noutra escala um pouco por toda a Alemanha, onde se desenvolverem núcleos de expansão cultural, desde os estados mais a norte nas cidades de Hamburgo, Bremen ou Hanôver, passando pelas cidades dos estados centrais como Dresden, Leipzig ou Dusseldorf, até às cidades do sul como Heidelberg, Stuttgart ou Munique.

Na arquitectura, mais do que noutras áreas artísticas ou científicas, o papel dominante de Berlim fez-se sentir numa forma clara e inequívoca, devido à vontade dos reis e príncipes prussianos, grandes amantes das artes em geral e da arquitectura em particular, todos eles imbuídos dum espírito profundamente reformista. Tendo sido Frederick O Grande¹⁵, que reinou entre 1740 e 1786, o maior mecenas no campo das artes e da arquitectura, o Político que introduziu as grandes reformas sócio-políticas, construindo as fundações para a futura Alemanha moderna e industrializada.

O Classicismo Alemão em geral e o prussiano em particular foram buscar as suas fontes de inspiração inicial, ao neo-Palladiano de origem Inglesa, ao iluminismo proto-funcionalista via Blondel ou Durand e aos chamados *Arquitectos da Revolução* como Boullée e Ledoux.

Destes diversos imaginários e referências, nasceu um estilo próprio, (que certos autores denominam *Franco-Prussiano*)¹⁶, o qual dominou a cultura arquitectónica de grande parte dos territórios de língua alemã, principalmente do centro para norte, na Turíngia em Weimar ou na Saxónia em Dresden no centro, passando por Bradenburgo em Berlim mais a norte, até aos territórios do Báltico como o Estado de Hanover ou na

¹⁵ Frederico II (Berlim, 24 de Janeiro de 1712 – Potsdam, 17 de Agosto de 1786) o Rei na Prússia (1740–1772) e Rei da Prússia (1772–1786) da Dinastia Hohenzollern. Recebeu os cognomes de "o Grande" ou "o Único". Era filho do rei Frederico Guilherme I, hábil guerreiro e grande administrador, muito contribuiu para criar a grandeza da Prússia.

¹⁶ Watkin David, Mellinshoff Tilman, *GERMAN ARCHITECTURE AND THE CLASSICAL IDEAL 1740-1840*

Pomerânea em Hamburgo e Altona, este último estado que ainda no século XVIII pertencia à Dinamarca.



Fig. 19 - Hirschparkhaus, Hamburg. C.F. Hansen



Fig. 20 - Villa Salve Hospes, Brunswick, 1805/08. P.J. Krahe

Este Estilo chamado *Franco-Prussiano*, trabalhado a partir da austeridade, severidade e auto-disciplina de natureza luterana, combinado com as diversas referências atrás descritas, dominou a cultura arquitectónica germânica e outras que lhe estavam próximas, como a Dinamarquesa, até ao início do século XIX, mais especificamente até ao aparecimento de Karl Friedrich Shinkel, o grande mestre da arquitectura ocidental da primeira metade do século XIX.

Para finalizar o caso Alemão e antes de falarmos mais em detalhe sobre a importância da arquitectura de Shinkel na perspectiva do Moderno, diríamos que na primeira metade do século XIX, dado a divisão da sociedade alemã, num norte luterano, reformista e progressista, e num sul católico, conservador e anti-reformista. Também a arquitectura alemã de então, se dividiu num classicismo do norte, mais aberto a novos conceitos e abordagens ao *Ideal Clássico*, que iria ter como expoente Shinkel; enquanto que a Sul, o Classicismo Alemão se caracterizou por ser *menos aberto*, mais normativo e iconográfico, tendo como expoente Leo Von Klenze (1784-1864) o arquitecto da corte de Munique.

Karl Friedrich Shinkel (1781-1841), o último dos grandes arquitectos, como lhe chamou Adolf Loos, está para a arquitectura alemã do chamado primeiro Romantismo, como Caspar David Friedrich está para a pintura do mesmo tempo. Shinkel deve a sua vocação, ao facto de numa das suas viagens de adolescente à capital Prussiana, ter visto numa exposição de desenhos de arquitectura, um desenho da autoria do talentoso arquitecto Friedrich Gilly (1772-1800), um desenho para um Concurso ao Monumento a Frederick O Grande. Foi então que em Março de 1798 entrou para a Bauakademie, fundada pelo pai do jovem Gilly o arquitecto David Gilly (1748 -1808), que à altura ainda dirigia a Academia Berlinense.



Fig. 21 - Monumento a Frederick O Grande, 1797. Friedrich Gilly

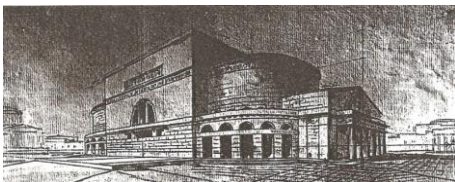


Fig. 22 - Teatro Nacional de Berlin. Friedrich Gilly

Nesta escola fundada à imagem da Academia de Blondel e da École Polytechnique, dava-se especial importância à boa construção ao senso da economia e da simplicidade. Foi aí que Shinkel absorveu consistentemente, o senso prático do pai Gilly e o espírito progressista e experimental do jovem Gilly, além do classicismo funcional à maneira de Durand, defendido pelo influente professor da Bauakademie, Alois Hirt (1759-1837).

Durante os anos de 1803 e 1805, Shinkel seguindo o hábito dos jovens intelectuais e artistas de então, faz a sua *Grand Tour*, rumo ao Sul nomeadamente a Itália para

estudar de perto as obras clássicas *grego-romanas*, esta viagem foi fundamental para a sua formação, desde o ponto de vista humano, como artístico.

Aí o jovem Shinkel apreendeu de uma forma especial a natureza e o carácter tanto dos factos arquitectónicos como dos factos paisagísticos, seja na arquitectura erudita como na vernacular. Esta sua consciência será bem visível nas obras futuras, sendo o primeiro arquitecto a fazer uma síntese moderna, sem preconceitos académicos, de todas as influências que assimilou nessa viagem. Shinkel foi um dos arquitectos, que mais vias abriu para o futuro desenvolvimento da arquitectura ocidental, enquanto *homem do seu tempo*, vindo do Clássico, mas já um Moderno cuja influência ainda hoje perdura.

Outra viagem que em muito influenciou a obra de Shinkel, foi a viagem que fez a Inglaterra para estudar os museus aí existentes, mas a sua sensibilidade terá sido mais afectada pelas construções industriais que por lá encontrou. A partir de todas estas viagens e referências, Shinkel foi apurando e experimentando, diversos caminhos nos seus trabalhos enquanto pintor. E principalmente como arquitecto, quando se tornou o arquitecto da corte Prussiana, ao construir o primeiro Museu de Arte Alemã, o Altes Museum (1823) com a sua fachada inspirada nas *Stoas Gregas*, a nova Bauakademie (1831), inspirada nas construções industriais em tijolo maciço que viu em Inglaterra, ou os Palácios de Verão em Postdam (1829-1837), em que o vernáculo da Toscana se mistura com a paisagem e fragmentos classicistas, até às várias igrejas construídas em Berlim, umas à imagem do gótico, outras duma simplicidade quase Romanica, outras ainda no mais puro classicismo, mas todas em tijolo maciço.

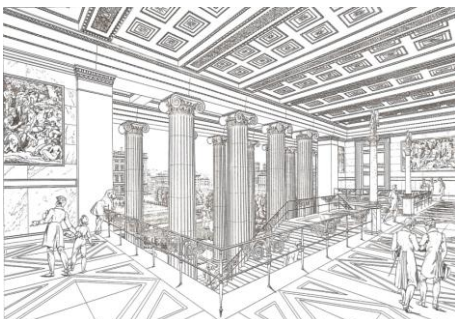


Fig. 23 - Altes Museum, 1823. K.F. Shinkel



Fig. 24 - Altes Museum, 1823. K.F. Shinkel

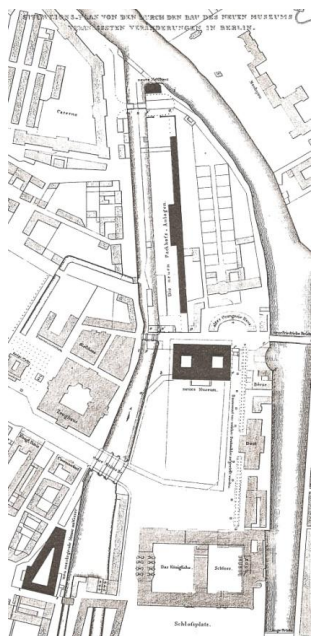


Fig. 25 - Altes Museum. K.F. Shinkel

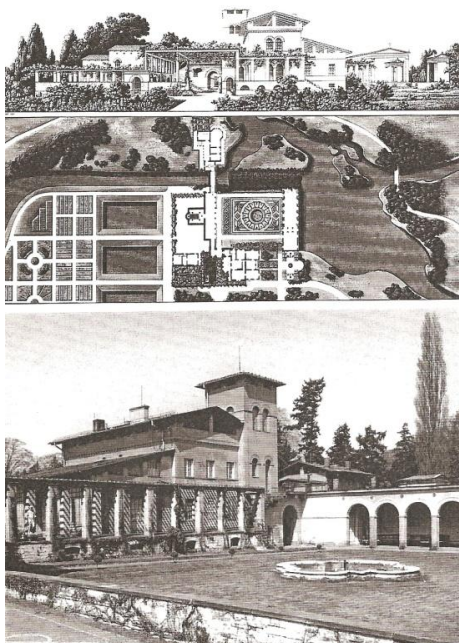


Fig. 26 - Palácios de verão, Potsdam, 1829. K.F. Shinkel

Em suma, Shinkel nunca foi refém dum discurso específico, duma «linguagem» ou de uma específica corrente arquitectónica na própria *Era dos Ecletismos*, o que lhe interessava era o carácter a construção e a qualidade dos espaços, seja o espaço interior como o espaço exterior e as suas relações com a envolvente, próxima ou distante. A partir da sua Obra, podemos dizer que se quebraram todas as regras do academismo, abrindo o caminho para a Arquitectura Moderna e mesmo para a Contemporânea.

Neste contexto temos de referir o arquitecto que transportou o classicismo do primeiro Romantismo de influência Prussiana, para a Escandinávia: Christian Frederik Hansen (1756-1818), o qual nasceu em Copenhaga e aos 10 anos entrou para a prestigiada Academia da capital dinamarquesa. Nestes primeiros anos de formação, como aliás a maioria dos seus colegas, assistia às aulas académicas ao fim do dia, aprendendo os ofícios de carpinteiro e pedreiro durante o dia, tendo acabado a formação académica no ano de 1779 com 23 anos. Por esta disciplina já se adivinha o impacto que anos mais tarde, o Movimento Arts & Crafts viria a ter na Escandinávia visto a metodologia do clássico e da valorização do vernacular e dos ofícios serem coincidentes, compreendendo-se assim a importância do classicismo nórdico no seio da cultura europeia ocidental. Falamos pois de uma síntese a Norte, que aparentemente, ainda não havia florescido na própria cultura mediterrânica pela oposição de princípio entre o vernacular e o clássico.

Após os anos de formação académica, Hansen depois de ter ficado três anos na Dinamarca, e tendo assegurado o lugar de Arquitecto Chefe do Ducado de Holstein, (hoje território alemão, mas que à época se encontrava debaixo do domínio da Coroa Dinamarquesa), rumou ao Sul para a sua *Grand Tour*, como tantos, para estudar a cultura clássica nas suas diversas vertentes e desenvolvimentos, onde terá tido para Hansen um especial destaque o caso de Vignola, como um dos *Modernos*.

Após as suas viagens pelas terras do Sul, na sua estada de cerca de 16 anos por terras germânicas, Hansen foi especialmente influenciado pela já referida arquitectura *Franco-Prussiana*. Quando em 1804, retorna à sua cidade Natal, assume o papel de arquitecto oficial da corte, sendo autor de parte dos edifícios mais importantes de Copenhaga que foram destruídos nas guerras napoleónicas, como os edifícios do Palácio Real de Christiansborg, da Câmara Municipal, Tribunal e Prisão de

Copenhaga (Fig. 27e28), da Igreja de Nossa Senhora que foi a nova Catedral, *Vor Frue Kirke* (Fig. 29,30e31), ou a belíssima, Manor House do Parque de Soholm.

C. F. Hansen e M.G. Bindesboll (1800-1856), este último o arquitecto autor do iconográfico Museu Thorvaldsen, o primeiro museu dinamarquês, edifício projectado e construído em Copenhaga entre os anos de 1839 e 1848 (Fig. 32), foram os dois arquitectos dinamarqueses que anos mais tarde, maior influência tiveram no chamado Classicismo Moderno. Movimento que percorreu toda a arquitectura escandinava, entre 1910 e 1930 e que teve como protagonistas centrais; Carl Petersen (1874-1923), Ivar Bentsen (1876-1943), Hack Kampman (1856-1920), ou Kay Fisker (1893-1965) na Dinamarca. Erik Bryggman (1891-1955), Alvar Aalto (1898–1976), ou Gunnar Taucher (1886-1941) na Finlândia. Gunnar Asplund (1885-1940), Sigurd Lewerentz (1885-1975), ou Carl Bergsten (1879-1935) na Suécia. Estes foram alguns dos arquitectos, que fizeram a ponte para o Movimento Moderno a Norte.

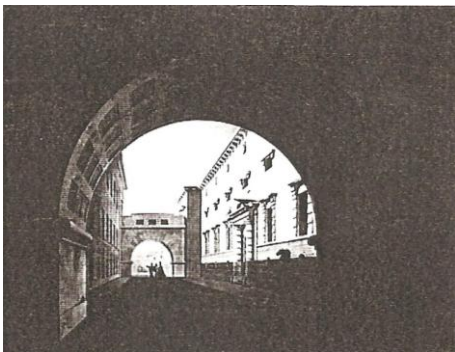


Fig. 28 - Câmara, Tribunal e Prisão de Copenhaga, 1805-15. C.F. Hansen



Fig. 29 - Câmara, Tribunal e Prisão de Copenhaga, 1805-15. C.F. Hansen

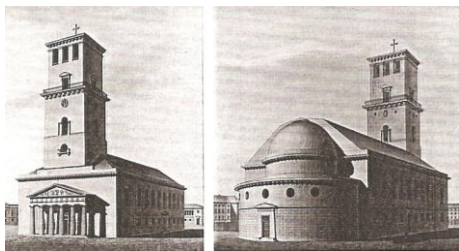


Fig. 30 - Vor Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen

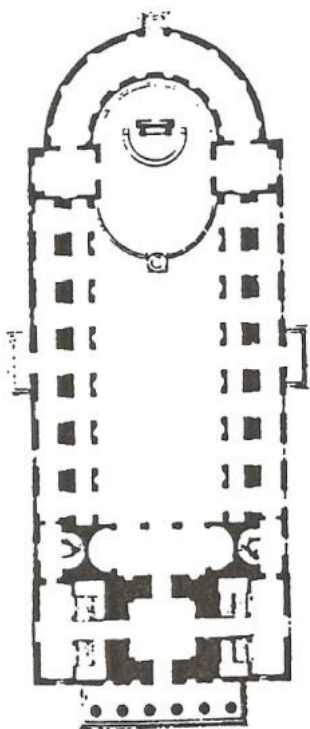


Fig. 31 - Vor Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen



Fig. 32 - Von Frue Kirke, 1811-29. C.F. Hansen

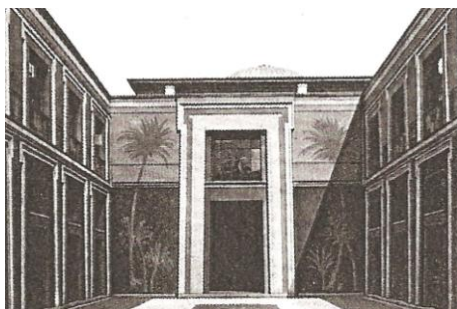


Fig. 33 - Museu Thorvaldsen, 1839-48. M.G. Bindsbøll

Pelo meio ficaram nomes não menos importantes, que estiveram mais ligados ao Movimento dos *Arts and Crafts* de inspiração anglo-sáxonia, como o Sueco Ragnar Östberg, ou o Trio Finlandês Saarinen, Geselius e Lindgren – destes falaremos adiante na sua relação com os seus mentores, Alemães e essencialmente Britânicos.

3- Os Antecedentes Pré-Modernos.

Arts and Crafts, Nacional-Romantismo e o Classicismo Moderno.

3.1- Arts and Crafts como Pioneiros do Moderno.

Com o desenvolvimento da Revolução Industrial, inicialmente em Inglaterra, e de seguida em França, Países-Baixos, Alemanha, Itália, Estados Unidos e um pouco mais tarde nos países escandinavos, foram surgindo diversos movimentos críticos ao desenvolvimento, às práticas e às consequências dessa primeira Revolução Industrial; movimentos de naturezas distintas, seja político-social, moral ou artística. Os quais cada um com as suas propostas, resultaram em mudanças importantes a vários níveis. Assim podemos dizer que o grande tema da arquitectura inglesa da segunda metade do século XIX foi sem dúvida a *Housing Question*, tema esse que se expandiu no tempo e no espaço até finais dos anos 30 do século XX, ou ainda por outras vias até ao presente.

Karl Marx (1818-83) e Friedrich Engels (1820-95), ambos alemães, que residiram e faleceram em Inglaterra, não foram os primeiros que se interessaram sobre as questões e problemas económicos e sociais, decorrentes da primeira Revolução Industrial. Mas de facto, foi principalmente a partir das suas primeiras análises político-sociais que se começou a construir a consciência dos problemas, dum modo mais consistente, logo para a urgência de respostas, nomeadamente nas questões urbanísticas e arquitectónicas. Dando origem a várias utopias de carácter político e social, fazendo convergir as ideias de *forma arquitectónica* e *forma urbana* com *forma social* e *forma moral*, no que nos pode remeter ao passado clássico de Aristóteles e à *forma das ideias* unidas ao platonismo – *forma física* do objecto - que se havia desenvolvido e fortalecido desde o Renascimento.

Marx e Engels trouxeram uma nova abordagem ao problema, defendendo que a solução para a grave situação do proletariado, a nova classe social fruto do trabalho industrial, passava pela revisão total do estatuto da propriedade, assim como a urgente necessidade na melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores, nomeadamente no seu habitar, como tão claramente Engels defendeu, no seu

primeiro livro de 1845, “*A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*”¹⁷. Posições contrárias tinham os chamados filantrópicos seguidores do chamado *Socialismo Utópico* de Proudhon ¹⁸, estes defendiam reformas simples, que possibilitassem ao operário tornar-se proprietário da sua própria casa, nomeadamente em forma de associações ou cooperativas de trabalhadores.

Para o nosso estudo, ou seja, para as consequências mais ou menos directas no desenvolvimento da arquitectura via contaminação cultural do Norte pelo Sul, e nas suas diversas expressões (e mais tarde no sentido contrário), no período do movimento Arts and Crafts, temos de nos referir a duas figuras marcantes no campo ético e estético para o pensamento anglo-saxónico, John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-96).

Ruskin sempre defendeu nos seus escritos, que a boa arquitectura só pode ser fruto duma sociedade sã, chegando a tentar pôr em prática esses princípios morais. Dentro destes princípios, destaca-se a ideia central de negar a formulação de qualquer sistema normativo, defendendo a superioridade moral da arquitectura cristã – o gótico – em relação à construção, sendo a *verdade* a máxima virtude, lida através do elogio das qualidades intrínsecas de cada material, numa vertente estrutural e com analogia com a expressão encontrada nas formas naturais – o que facilmente nos leva também a Louis Sullivan (1856-1924) no outro lado do Atlântico. Ruskin elaborou uma teoria do ornamento, na qual escolheu como temas centrais de inspiração, as formas da natureza e o gótico de inspiração Italiana, nomeadamente veneziana.

Se Ruskin foi essencialmente um teórico, William Morris foi quem tentou equilibrar a produção teórica com o lado da prática, seguindo em grande parte os princípios de Ruskin e de Pugin¹⁹. Morris foi o protagonista central do movimento *Arts and Crafts*, onde se materializou a concepção do *artefacto*, como união das qualidades do trabalho artístico e manual, cultivando as vantagens do *ofício*, sobre a mecanização e a normalização.

¹⁷ *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, é o título original em alemão escrito por Engels enquanto permaneceu em Manchester entre 1842 e 1844 só em 1887, seria publicado em Nova York e em 1891 em Londres.

¹⁸ Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), filósofo político e económico francês,

¹⁹ Augustus Welby Pugin (1812 -1852) arquitecto inglês autor do Edifício do Parlamento em Londres.

Do encontro, das reacções ao desenvolvimento desordenado, do primeiro capitalismo industrial, com as teorias estéticas e morais de Ruskin e de Morris, com o redescobrir, dos chamados princípios Pré-Rafaelitas, com a Tradição (Tudor no caso inglês), e da procura dum *senso* para o *habitar* e para o conforto, conjuntamente com uma nova consciência do valor da paisagem, nasceu uma nova forma colectiva de abordar a arquitectura em reacção ao ecletismo neo-romântico da segunda metade do século XIX.

Esta nova forma moderna de entender a *tradição* e o *habitar* foi primeiramente desenvolvida em Inglaterra por Philip Webb (1831-1915) e Norman Shaw (1831-1912), arquitectos que elaboraram uma série de projectos e obras, dum *funcionalismo* profundamente relacionado com a complexidade de novos conceitos do *habitar*.

Foi no seguimento desta linha de pensamento e prática, que outro arquitecto de origem Britânica, Charles Voysey (1857-1941), esteve na origem de muitas das obras que levaram ao limite dos conceitos e práticas defendidas, pelo movimento *Arts and Crafts*, já numa segunda geração do movimento onde sobressai, igualmente Charles Rennie Mackintosh (1868-1928).

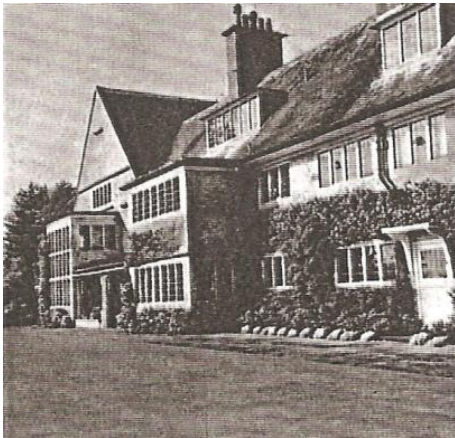


Fig. 34 – Casa em Warwickshire. Charles Voysey

A vasta obra de Charles Voysey, no campo da arquitectura doméstica, é caracterizada por uma grande contenção e austeridade, no recurso dos materiais e discurso arquitectónico na composição, forma e imagem exterior das casas, em contraste com o refinamento espacial, uso, desenho e recurso de variados materiais no interior.

As obras de Voysey foram provavelmente a síntese máxima, dentro desta referida Escola de raiz britânica, embora com ressonâncias que vinham desde as *Pedras de Veneza* dum tempo pré-Renascentista, algures no mediterrâneo.

Aliás isto mesmo foi reconhecido, por grande parte dos seus pares, como foi o caso do arquitecto e diplomata alemão, Hermann Muthesius (1861-1927). Muthesius, que esteve alguns anos em Londres a partir de 1896, como adido cultural na embaixada da Alemanha, foi o principal divulgador no Continente das obras de Voysey e os seus conterrâneos, principalmente quando publicou o seu livro em 1904 *The English House*. Assim Muthesius, foi o primeiro entre os alemães, a expressar a sua admiração pela cultura arquitectónica britânica de então, a seguir outros como Adolf Loos (1870-1933) ou Heinrich Tessenow (1876-1950), foram também expressando a sua admiração por essa cultura arquitectónica tão específica.



Fig. 35 - Freudenberg House, 1907-08. Hermann Muthesius

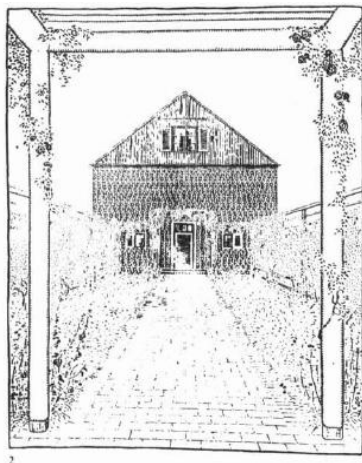


Fig. 36 – Casa unifamiliar para Adolf Otto, 1913. Tessenow



Fig. 37 – Casa unifamiliar isolada, cidade jardim Hohensalza, 1911-14. Tessenow



Fig. 38 – Casa geminadas para os trabalhadores, 1908. Tessenow

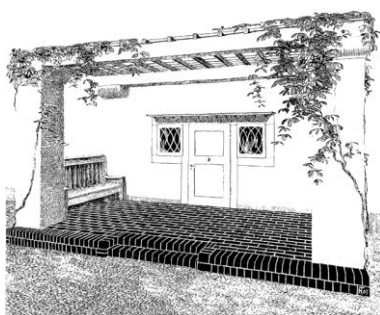


Fig. 39 – Ingresso de uma casa, 1905. Tessenow

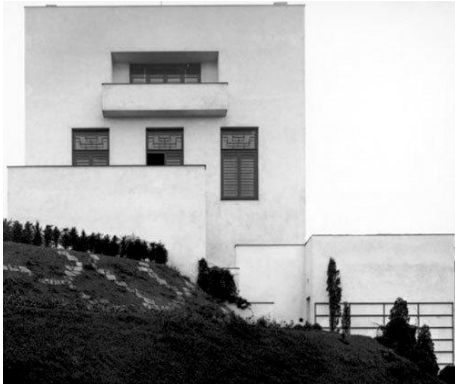


Fig. 40 - Casa Müller 1930, Adolf Loos

A cultura arquitectónica de origem germânica, da viragem do século XIX para o século XX, dividiu-se lentamente em duas grandes linhas, uma definida por Georg Simmel (1858-1918) um dos fundadores da moderna sociologia urbana, como sendo um positivismo *niilista*, que abordou as relações de conflito entre a modernidade, a nova Metrópole e o indivíduo, culminando nas várias vanguardas defensoras da morte da arte.

Do lado oposto, temos aqueles que defendiam a modernidade, como um processo de continuidade com as linguagens do passado, e com o valor da tradição. Nesta última atitude temos, além dos já citados Muthesius, Loos, Tessenow, entre outros nomes fundamentais como Peter Behrens (1868-1940) ou Richard Riemerschmid (1868-1957). Todos eles, no fundo, queriam encontrar novos caminhos, modernos, mas sem excluir a cultura erudita do passado clássico, nem os valores da tradição. Isto tendo como princípios essenciais; serem homens e arquitectos do seu próprio tempo, construir no seu tempo, assumindo em definitivo a arquitectura como um registo humanístico por excelência.



Fig. 41 - Fábrica A.E.G. Peter Behrens

Duma forma genérica, grande parte dos protagonistas (principalmente na cultura do centro e norte da Europa), deste processo de transformação, já no seguimento dos *Arts and Crafts* e na sua adequação a um novo mundo em transformação, depois de ultrapassados os traumas da primeira revolução industrial, devem parte da sua solidez conceptual ao mundo da filosofia e do pensamento em geral, nomeadamente à continuidade do pensamento teórico desde Aloys Hirt (1759-1837) com a sua teoria sobre um classicismo funcional, ou Gottfried Semper (1803-79), este na continuidade de Hirt, excepto nas suas teorias sobre o valor da policromia na arquitectura, ou à assimilação filosófica de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e do referido Simmel. As quais vieram a culminar mais tarde nas teorias dos limites da linguagem de Ludwig Wittgenstein (1889 -1951), ou no cepticismo de Oswald Spengler (1880-1936) sobre as oscilações entre os chamados períodos de *Cultura* e *Civilização*, descritas no seu livro de 1918 *O Declínio do Ocidente*.

Esta via de pensamento de raiz germânica, teve uma enorme influência no pensamento e na arquitectura do norte da Europa, na viragem do século XIX para o século XX, criando em simultâneo novos caminhos sobretudo em termos da prática. Os quais aliaram uma certa tradição do classicismo alemão via Shinkel, ou da referida arquitectura *franco prussiana*, postas em prática por arquitectos de origem germânica, (ou pelo dinamarquês C.F. Hansen), com as modernas aproximações ao *habitar* da escola inglesa dos Arts and Crafts, sendo estas referências atravessadas por um novo assimilar dos *nexus* do ofício, assim como de uma lúcida visão crítica sobre os caminhos praticados e os caminhos desejados.

3.2- Nacional-Romantismo, ou a Afirmação do Carácter.

Nos países do Norte da Europa, nomeadamente na Escandinávia, desde meados do século XIX, até ao início do século XX, assiste-se dum modo intenso, a um fenómeno que percorreu grande parte da Europa de então, fenómeno esse que consistia na afirmação da identidade e das autonomias nacionais, a todos os níveis, deste o mundo da cultura, à política. Assim foram surgindo movimentos pelos diversos países, mais ou menos organizados, no sentido de encontrar formas de expressão políticas, sociais e artísticas, com fortes raízes nacionais, movimentos estes mais tarde reconhecidos pelo nome de Nacional-Romantismo.

No caso dos países escandinavos, como a Dinamarca, a Suécia, a Noruega e a Finlândia, este fenómeno toma expressões diversas, consoante a natureza do campo de actuação e a nacionalidade dos seus autores, no entanto apesar das diferenças encontramos diversos pontos de contacto, como mais adiante veremos.

No caso da cultura arquitectónica, o Nacional-Romantismo do norte europeu, tem na sua inspiração teórica basilar, uma dupla e forte influência de equivalente importância. A primeira do Movimento *Arts and Crafts* e a segunda dos teóricos e pensadores de origem germânica, já atrás referidos. Ou seja, trata-se de uma síntese erudita muito própria, que também é contaminada com as tradições locais – não só arquitectónicas, mas para as quais a arquitectura dava uma qualquer expressão – embora o peso do retorno do clássico em resultado das *Grands Tours*, seja tão forte, que por vezes o que é inicialmente visto como uma tradição local evolutiva, já é uma apropriação de outros valores do sul, ou os arquitectos não tivessem olhos, ou a paisagem não fosse universal e nesta não surgisse o templo e o moinho. Na prática, nas obras construídas podemos facilmente observar as diferenças formais, que obviamente tem que ver, não só com os contextos socialmente e culturalmente diferentes, mas também com os percursos e referências próprias de cada autor.

Na arquitectura deste período, apesar das diversas referências já descritas, assim como a sua inspiração historicista, as questões de estilo já não eram as preocupações dominantes, tornou-se a falar em termos de carácter. Procurava-se não uma

arquitectura nórdica «nacionalista», mas uma arquitectura de carácter nórdico, seja referenciada formalmente nos diversos discursos do clássico, medievais, ou do vernáculo das culturas do Norte ou do Sul.

– Dinamarca

Começando pela Dinamarca, que no século XVI foi um dos maiores países europeus em território, reino da Dinamarca que chegou a controlar a Noruega (até à sua independência em 1814), no sul da Suécia a vasta zona da Scania (até à sua anexação pela Suécia em 1658), a Islândia (até à independência em 1874), parte das Ilhas Virgens (cedidas aos Estados Unidos em 1917), assim como partes da costa do Báltico, os territórios de Schleswig e do Holstein, agora parte da costa norte da Alemanha. Bismarck, nas suas campanhas para a constituição do moderno Estado da Alemanha, para incorporar estes territórios entra em guerra com a Dinamarca no ano de 1864 na chamada Guerra dos Ducados do Elba – tendo sido em grande parte devido a este facto de ter perdido para a Alemanha, os territórios do Báltico de Schleswig-Holstein em 1864, que em meados do século XIX a Dinamarca atravessava um forte período de reafirmação nacional.

Como exemplo significativo dessa vontade de afirmação nacionalista, no contexto da arquitectura há a destacar o papel e a obra de Martin Nyrop (1849-1923), autor de diversas obras particulares, como casas de campo por toda a Dinamarca, mas que em simultâneo projectou e construiu várias obras públicas, sendo a mais significativa, o novo edifício para a Câmara Municipal de Copenhaga (1892-1905).



Fig. 42 - Câmara de Copenhaga, 1892-1905, Martin Nyrop

Nesta obra de Nyrop, situada numa das principais praças de Copenhaga, podemos ler uma especial síntese, algures entre, as posturas dissimuladas pelo *Movimento das*

Artes e Ofícios, as referências mediterrâneas na relação ou tensão entre um corpo horizontal e maciço, com uma esbelta torre vertical à maneira italiana (nomeadamente de Siena), culminando com a ligação à tradição, em certos aspectos formais da arquitectura vernacular dinamarquesa. Este foi aliás um modelo, que serviu de exemplo para grande parte dos edifícios públicos desta época, um pouco por toda a Escandinávia, principalmente nos edifícios das Câmaras Municipais.

Ainda na Dinamarca e em Copenhaga, temos dois notáveis exemplos da aplicação dos princípios dos *Arts and Crafts*, no espírito do Nacional-Romantismo, mas agora no campo do habitar, seja o bairro de Grøndalsvaenge de Poul Holsøe construído em 1914-1920, à maneira das cidades-jardim, assim como o bairro de Bakkehusene de Thorkild Henningsen e Ivar Bentsen, construído em 1921.



Fig. 43 - Grøndalsvaenge, 1914-20, Poul Holsøe

– Suécia

A Suécia, que já era o maior país em território do norte da Europa, (sem contar com parte da Rússia) após a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), já se tinha tornado a grande potência do norte, quer em termos militares, quer económicos, controlando grande parte das linhas comerciais no Báltico. Mas apesar de em finais do século XIX, a Suécia já não ter o mesmo peso político- económico, em termos de relações com as outras grandes nações europeias, continuava a ter um papel central no norte da Europa, rivalizando com a própria Rússia.

Na Suécia, o Nacional-Romantismo não teve a mesma intensidade que nos vizinhos nórdicos. Entre outras razões, neste período histórico de finais de oitocentos, os

suecos não tinham grandes problemas de afirmação nacionalista, estavam na altura mais virados para as grandes reformas socio-políticas, que vieram a fazer da Suécia a primeira moderna social-democracia moderna, a qual ainda hoje transporta esse carisma. Mas apesar disso e como culturalmente os Suecos tinham uma forte ligação à cultura Francesa, que durou até ao século XVIII, chegando mesmo a princípios do século XIX. Podemos dizer que na Suécia, o Nacional-Romantismo apresenta-se como um fenómeno cultural que consiste na viragem das próprias referências culturais, agora para a cultura Anglo-Saxónica e para a Alemanha em particular.

Foi neste contexto que na cultura arquitectónica Sueca, surge o aparecimento do arquitecto Ragnar Östberg (1866-1945). Östberg tinha grande conhecimento do pensamento filosófico em geral, e de Nietzsche em particular, facto este que o tornou mais capaz do que outros, para compreender os processos de mudança da sociedade de então. Talvez por isso mesmo decidiu completar a sua formação académica, passando um período de três anos a viajar. Começando pelos Estados Unidos, onde estudou em particular o *Shingle Style*, “estilo” da arquitectura doméstica da Nova Inglaterra, cujos exemplos mais conseguidos foram da autoria de McKim, Mead and White²⁰, ou Peabody and Stearns²¹, discípulos dum dos grandes arquitectos americanos do século XIX, Henry Hobson Richardson (1838-1886). Östberg ainda nos Estados Unidos visitou a Feira Internacional de Chicago de 1893. Visitando de seguida as culturas clássicas do Mediterrâneo, desde a Grécia até à Itália na sua *Grand Tour*, que como vimos no seu caso (entre outros), também incluiu os Estados Unidos da América, onde, certos clacissismos, como o *neo-paladianismo*, já haviam deixado, fortes marcas.

.

Quando retornou à Suécia, Östberg elaborou no início do século XX, uma série de projectos de *Villas*, nos arredores de Estocolmo, construídas a partir duma abordagem de síntese entre o *Shingle Style*, *Arts and Crafts* e o vernáculo Sueco. Mas foi nas obras de maior escala que Östberg deixou a sua mais perene marca, principalmente na sua obra-prima, o edifício da Câmara Municipal de Estocolmo (1913-1923).

²⁰ Charles Follen McKim (1847–1909), William Rutherford Mead (1846–1928) and Stanford White (1853–1906).

²¹ Robert Swain Peabody (1845-1917) and John Goddard Stearns, Jr. (1843-1917).



Fig. 44 - Municipio de Estocolmo, 1913-1923, Ragnar Östberg

Neste projecto fruto dum concurso público em que trabalharam muitos dos architectos da geração seguinte, como Gunnar Asplund, Östberg partindo dum referencial veneziano, cria uma obra de transição conceptual, entre o Nacional-Romantismo e o Classicismo Moderno. Apesar desta aproximação, a obra de Östberg, em toda a sua singularidade, insere-se no culminar do Nacional-Romantismo escandinavo. Além das obras atrás referidas, a cultura arquitectónica da Suécia em particular, produziu um conjunto de obras significativas em que destacaria, a Igreja de Engelbrekt (1910) em Estocolmo de Lars Israel Wahlman (1870-1952).



Fig. 45 - Igreja de Engelbrekt, Lars Israel Wahlman

– Finlândia

O caso Finlandês é único e especial na cultura arquitectónica ocidental, não só no contexto nórdico, para contextualizar este fenómeno, temos de lembrar a sua História mais recente.

Em 1809 os finlandeses conseguem a emancipação da Suécia, que tinha ocupado a Finlândia desde o início do século XIII, durante a ocupação sueca, o sueco tornou-se a língua oficial da nobreza, da administração e da educação, consequentemente o finlandês, falado principalmente pelos camponeses e pelo clero tornou-se uma língua secundária, embora fosse falada por um número muito maior de habitantes dispersos pela floresta e longe dos principais centros urbanos, como Helsínquia e Turku.

Após a sua emancipação da Suécia, a Finlândia ainda permaneceu mais de 100 anos sob o domínio estrangeiro, agora debaixo da influência da monarquia Russa dos Czares, no entanto dado o seu específico estatuto de Grão-Ducado, ganharam uma certa autonomia, mas somente em 1917 é que de facto os Finlandeses alcançaram a tão desejada independência. É pois neste atribulado contexto, que assistimos a partir da segunda metade do século XIX, ao rápido aparecimento e desenvolvimento duma cultura arquitectónica própria e de grande qualidade, isto num país, sem a tradição erudita e académica dos seus dois vizinhos nórdicos, a Suécia ou a Dinamarca.

Este processo de cariz nacionalista começou por volta de 1890, quase como na música com Jean Sibelius (1865-1957), que viria a compor o poema sinfónico Finlândia, ainda hoje o hino nacional deste país. Na arquitectura tudo começa com uma geração de jovens arquitectos, que a partir dos princípios teóricos dos *Arts and Crafts* e do classicismo que chegara via Suécia e Alemanha, pretendiam criar uma arquitectura de carácter verdadeiramente finlandês e assim se inseriram no movimento do Nacional-Romantismo, sempre muito atentos ao que os seus colegas nórdicos iam fazendo, como o sueco Ragnar Östberg ou o dinamarquês Martin Nyrop, sendo também influenciados pelo *Jugendstil*, ou pela obra do já referido arquitecto americano Henry Hobson Richardson.

Os principais autores deste processo foram três jovens arquitectos, Herman Gesellius (1874-1916), Armas Lindgren (1874-1929) e Eliel Saarinen (1873-1950), os quais formaram uma sociedade em 1896, vencendo o concurso para o Pavilhão da Finlândia para a Expo de Paris de 1900. Outra das obras de destaque deste trio de arquitectos, foi um conjunto habitacional e de trabalho para os próprios, conhecido como Hvitträsk em Kirkkonummi arredores de Helsínquia, construído em 1902 (Fig. 46). Esta obra única concentra à escala doméstica, todos os princípios e influências já referidas.

O caso de Lars Sonk não será de menor importância, especialmente quando se observa a transição da sua Obra da Catedral de Tampere para a Igreja de Mikael Agrícola, em Helsínquia, mostrando já uma síntese de volumes muito no sentido da Arquitectura Moderna.

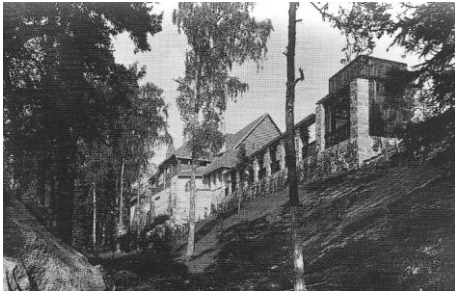


Fig. 48 – Hvitträsk em Kirkkonummi, 1903. Eliel Saarinen

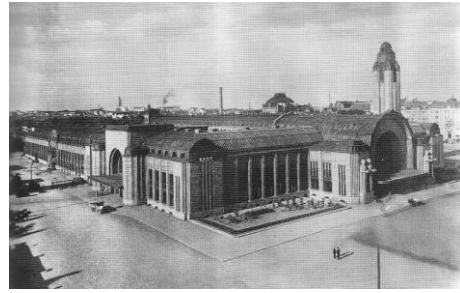


Fig. 47 – Estação Ferroviária de Helsínquia, 1904-19. Eliel Saarinen

É de salientar no entanto, que este novo fulgor na cultura arquitectónica finlandesa, de qualquer forma teve o seu início já no século XIX, quando em Helsínquia se assistiu a um período de renovação arquitectónica relevante, em que por momentos se igualou com a arquitectura de especial qualidade, que por então se fazia nas principais cidades europeias. Estamos a falar das obras de Carl Ludvig Engel (1778 -1840), arquitecto de origem alemã que se radicou na Finlândia, com ligações a Shinkel e foi o autor da renovação do centro de Helsinquia, com uma arquitectura do mais refinado Neo-Clássico, com a Praça do Senado e da Universidade

Antes de se ter desfeito a sociedade entre os três arquitectos, estes ainda construíram algumas obras, sendo de destacar o Museu Nacional da Finlândia, construído no centro de Helsínquia em 1911. Nesta mesma data foi concluída, já só por Eliel Saarinen, a Estação Central de Caminho de Ferro de Helsínquia (Fig. 46), que é sem dúvida a sua obra mais notável.

Após esta obra, Saarinen ganhou uma série de prémios em concursos internacionais e emigra para os Estados Unidos em definitivo.

– Noruega

A cultura arquitectónica da Noruega foi sem dúvida até meados de 30 do século XX, entre todos os países nórdicos, o caso mais periférico, devido basicamente à sua condição histórica, geográfica e também pelo facto de em termos socio-políticos, culturais, e de desenvolvimento económico, ter estado sempre um pouco atrás dos seus vizinhos nórdicos. Tal como a Finlândia, a Noruega só se tornou um estado independente no século XX em 1905. Após ter conseguido a emancipação da Dinamarca em 1814, ficou sobre o domínio Sueco até à sua independência.

Daqui se entender o seu desejo de autonomia. Contudo devido ao seu passado, seja em termos sócio-económico como em termos culturais, o seu percurso foi lento e oscilante, exceptuando o caso de alguns autores de excepção, principalmente no campo da pintura, da literatura, ou da música; seja na pintura Eduard Munch (1863-1944), na literatura Henrik Ibsen (1828-1906), ou na música Edvard Grieg (1843-1907).

No campo da arquitectura, neste período da viragem do século XIX para o século XX e dentro do chamado movimento do Nacional-Romantismo e na sua relação com o Movimento das Artes e Ofícios, teremos de nomear grande parte da Obra no campo da arquitectura doméstica de Frederik Konow Lund (1889-1970) que se desenvolveu na região de Bergen.

4- O Classicismo Moderno.

Como transição para a arquitectura do Movimento Moderno.

No início do século XX, surge nos países nórdicos uma outra geração de arquitectos, depois de esgotadas as diversas sublimações nacionalistas e sínteses regionalistas que se configuraram no movimento do Nacional-Romantismo, com evidentes ressonâncias do movimento *Arts and Crafts*, do Jugendstil e outras influências já referidas. Esta nova geração de arquitectos apostaram na criação dum novo discurso arquitectónico não regionalista, inspirada num revisitar moderno de certo classicismo, retomando com maior determinação os fenómenos de contaminação entre a Cultura do norte da Europa e do sul mediterrâneo.

Antes das razões inerentes ao mundo da arquitectura, que estão na génese deste movimento no norte da Europa, convém lembrar novamente o contexto histórico em que surge este movimento. Assim lembramos que o nascimento e desenvolvimento do Classicismo Moderno Nórdico, coincide historicamente com a Primeira Grande Guerra (1914-1918). Acontece que todos os países do norte da Europa se mantiveram neutros e à margem deste conflito mundial, com a excepção da Finlândia, até porque nessa época estava inserida no Império Russo.

Este facto, a neutralidade dos países nórdicos, teve como consequência imediata um fenómeno de *contra-ciclo* no desenvolvimento económico, social e político destes países, por oposição ao que sucedeu na grande maioria dos países europeus no mesmo período. Ou seja, enquanto a maioria dos países europeus se confrontavam com um cenário de crise e de guerra, os países escandinavos estavam por essa altura num momento de grandes reformas sociais, políticas e económicas, nomeadamente incidindo na consolidação da democracia e no surgimento duma nova consciência social, com vista a uma maior igualdade social, no sentido global do desenvolvimento da educação, cultura e bem-estar da população em geral. Foi por então que nesses territórios nasceu o conceito e a prática da moderna Social-Democracia.

Só assim poderemos entender, como é que neste contexto histórico, no durante e pós-guerra, primeiramente na Suécia e na Dinamarca, se assista ao surgimento de tantos projectos e obras, nomeadamente equipamentos públicos – como museus, bibliotecas, cemitérios, salas de espectáculos, ou escolas.

Para estes então jovens arquitectos, diversificadas foram as fontes teórico-práticas, onde iam encontrando referências para a consolidação desta então nova tendência.

Se à partida surge como uma *contra-tendência* ao ideário do Nacional-Romantismo, este novo revisitar do classicismo - agora sem uma perspectiva de continuidade historicista - surgiu no caso nórdico, como uma via possível de reencontrar um certo carácter universal da arquitectura, enquanto discurso artístico de referência e voltar à essência da natureza e à universalidade dos factos arquitectónicos, numa perspectiva contrária à tendência cada vez mais iconográfica, formalista e regionalista das obras do Nacional-Romantismo.

Este Classicismo Moderno foi-se desenvolvendo e fortalecendo, na procura de um outro modo de chegar a soluções mais assertivas, para as questões da escala do conforto e do carácter, seja nos programas de habitação individual ou colectiva, seja nos equipamentos públicos, onde se recentrava o primado conceptual no espaço, a luz, a sombra e a cor, seja na busca duma certa monumentalidade moderna e abstracta, em certa medida anti-clássica. Pois o objectivo final, não era reproduzir os modelos da antiguidade clássica, estes apenas eram uma via para encontrar um novo discurso arquitectónico mais livre e, pode-se dizer, uma nova moral, o que em si é um revisitar do espírito do próprio Neo-Clássico e da procura de uma tradutibilidade formal a partir de uma disciplina geométrica rigorosa e simbólica.

Em termos genéricos poderemos dizer que os grandes contributos teóricos vieram através da cultura de origem germânica, nomeadamente de Paul Mebes (1872-1938) e Heinrich Tessenow (1876-1950), cada um no seu modo próprio, defendia o revisitar do clássico e do vernáculo na perspectiva dum novo funcionalismo. Seja Mebes, no seu livro de 1908 “Em 1800. Arte e Arquitectura no século Passado no desenvolvimento da tradição”²², ao defender que um Neo-Classicismo mais simples e depurado é que estaria mais apto a se adaptar às necessidades modernas de então, isto em relação

²² “Um 1800. Architektur und Kunsthandwerke im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung.”

ao Jugendstil ou outros estilos e linguagens então em voga. Seja como as ideias defendidas por Tessenow, na mesma linha de Mebes, nos seus diversos escritos e na sua Obras, principalmente nos seus livros, de 1909²³ “A Construção das Habitações”, ou de 1917 “*Hausbau und dergleichen*”. Ideias estas também defendidas pelo arquitecto dinamarquês Jensen-Klint (1853-1930), com fortes ligações à cultura anglo-saxónica, o qual defendia a existência duma específica tradição funcional na arquitectura dinamarquesa, baseada na honestidade dos materiais, no valor do artesanato, e na responsabilidade social do arquitecto.

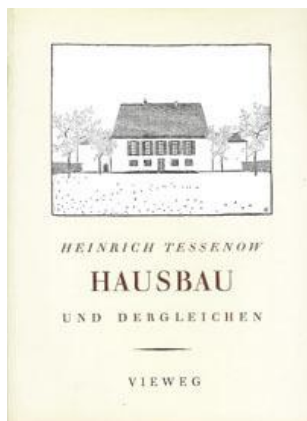


Fig. 49 - Capa do Livro – Heinrich Tessenow, *Hausbau and dergleichen*, Berlin, 1917

Este novo movimento que ficou conotado com diversos nomes, desde Interlúdio Clássico, Classicismo Nórdico ou Classicismo Moderno, o qual teve a sua génese na Dinamarca, o qual rapidamente se espalhou pelos países vizinhos do Norte, foi um movimento que no caso específico dos países escandinavos, acontece como um momento de transição para a arquitectura do Movimento Moderno, nas suas diversas formas desde o Funcionalismo, ou mais tarde à arquitectura pós-funcionalista, mais orgânica, menos dogmática assumindo-se por vezes como um neo-regionalismo contemporâneo e cosmopolita, cujo principal protagonista terá sido o finlandês Alvar Aalto (como mais adiante estudaremos).

Como já nos referimos, outro dos factos centrais deste movimento, no contexto desta tese, foi o retomar como princípio essencial a cultivar, os fenómenos de contaminação entre a Cultura do Norte da Europa e do Sul Mediterrâneo.

Assim para compreender, o nascimento e desenvolvimento do Classicismo Moderno, teremos de voltar ao reino da Dinamarca.

²³ Tessenow, Heinrich, *Der Wohnhausbau*, Munich 1909

4.1-- Dinamarca

Na Dinamarca tiveram lugar dois acontecimentos que foram marcantes, para a génese do Classicismo Moderno:

O primeiro - foi uma exposição sobre arte e arquitectura dinamarquesa, a qual esteve patente em Copenhaga no ano de 1901. Esta exposição recuperou para o público em geral e principalmente para os olhos dos então jovens arquitectos, algumas obras particularmente notáveis do passado recente, as quais se encontravam quase esquecidas, tais como o Museu Thorvaldsen de Michael Gottlieb Bindesbøll; obra construída entre 1838 e 1848, cujo austero exterior de inspiração neo-egípcia, contrasta com um interior cheio de cor e luz. Nesta obra singular de Bindesbøll (Fig.51), é bem visível o assimilar dos modelos das arquitecturas mediterrâneas desde a cultura grego romana até à Egípcia, o que se revela no desenho e composição das diversas fachadas exteriores, nas fachadas do pátio interior, assim como no recurso à cor como elemento central nos ambientes interiores.

O outro acontecimento acabou num forte e polémico debate público, fruto dum suposto acto de mecenato. No ano de 1909, Carl Jacobsen, director da famosa marca de cerveja Carlsberg, quis oferecer à cidade de Copenhaga um campanário para a sua catedral, a *Vor Frue Kirke* (Igreja de Nossa Senhora) de C.F. Hansen.

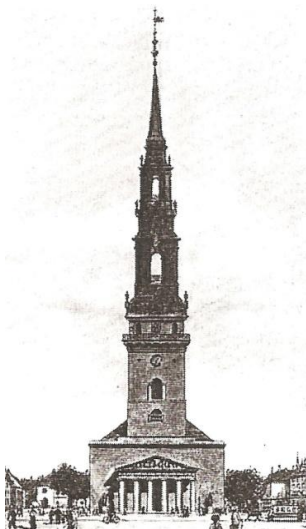


Fig. 50 - Igreja Vor Frue Kirke - C.F. Hansen



Fig. 51 - Igreja Vor Frue Kirke - C.F. Hansen

Esta proposta provocou uma enorme polémica, tendo como principais opositores, a nova geração de arquitectos, liderada por Carl Petersen (1874-1923), promovendo um amplo debate que durou cerca de três anos, culminando em 1911 com uma exposição sobre a obra de C.F.Hansen, assim como na preservação integral do seu projecto para a Catedral de Copenhaga.

A partir destas fontes e da ligação à cultura arquitectónica dos seus vizinhos de origem germânica, a geração de Petersen foi construindo o seu novo discurso arquitectónico. Para tal também contribuiu Adolf Loos, que deu uma conferência em Copenhaga no ano de 1913, sobre a questão do ornamento, assim como o trabalho de Behrens e da Deustcher Werkbund, ou a obra teórica e prática de Heinrich Tessenow (1876-1950). Estes foram algumas das principais fontes germânicas cujos, claras linguagens, discursos ou estilos, austeros, despojados e com um desenho refinado, que em muito se aproximavam do carácter dinamarquês.



Fig. 52 - Capa do Livro – “Ornamento e Delito” - Adolf Loos

A obra que em primeiro lugar serviu de referência como síntese dos princípios deste movimento, foi o pequeno Museu de Fåborg (Fig.52,53) construído em 1915 no sul do país, da responsabilidade de Carl Petersen e que introduziu na Dinamarca esta nova forma de olhar, pensar e criar a arquitectura.

Este pequeno museu fortemente influenciado por Hansen, assim como pelo Museu Thorvaldsen, apesar da sua pequena escala teve uma importância fundamental na nova arquitectura Dinamarquesa da época, acabando por ser a obra mais significativa de Petersen, obra que eventualmente teria sido ultrapassada em significado, pela Estação Ferroviária de Copenhaga (Fig.54), apresentada por Petersen em co-autoria com Ivar Bentsen (1876-1943), no concurso de 1919 para a sistematização da área da estação. O que provavelmente sucederia, se este mesmo projecto tivesse alguma vez chegado à fase de obra, pois o projecto posto a concurso conseguiu levar o Classicismo Moderno a uma situação limite, com esta proposta concebida, também como uma moderna visão das "lições" de Durand.

Ivar Bentsen (1876-1943), foi quem sucedeu a Petersen como professor na Academia Real, os seus desenhos e obras incidem sempre sobre o essencial das preocupações de natureza pragmática, de economia de meios, e dum certo radicalismo histórico, como se pode ler no referido projecto para o concurso da Estação de Copenhaga. Deste modo Bentsen, insere-se na chamada tradição funcional, tal como o seu compatriota Kay Fisker (1893-1965).

Hack Kampman (1856-1920), foi outro dos arquitectos dinamarqueses da geração anterior, o qual através de pressupostos algo diferentes, chegou nas suas obras a soluções semelhantes. Das suas obras destacaríamos, o novo edifício da Glipoteca Carlsberg (1901-1906) (Fig 55), e o edifício central para a Policia de Copenhaga datado de 1919-24 (Fig 56).

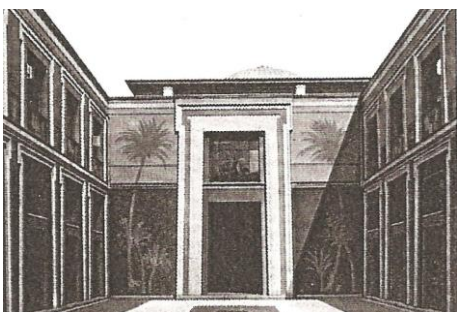


Fig. 53 - Museum Thorvaldsen, 1839-48, M.G. Bindlesbøll

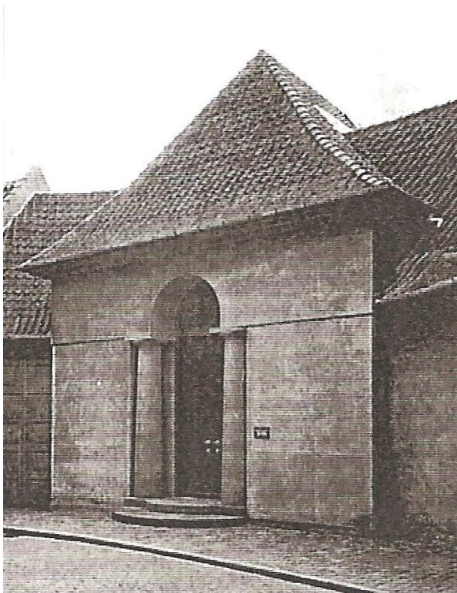


Fig. 54 - Museu de Fáborg, 1915. Carl Petersen

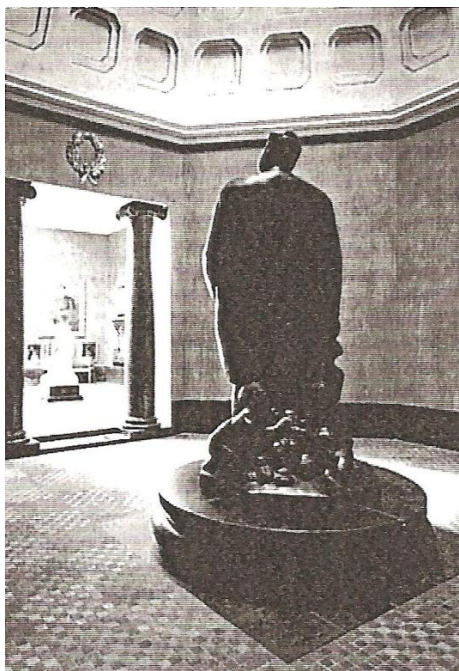


Fig. 55 - Museu de Fåborg, 1915. Carl Petersen

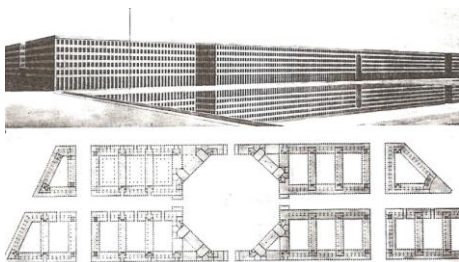


Fig. 56 - Estação Ferroviária. C. Petersen e Ivar Bentsen

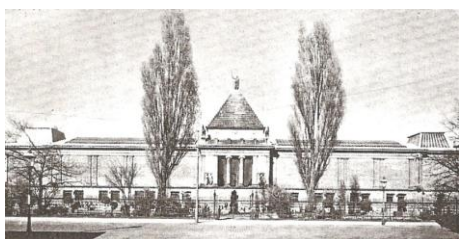


Fig. 57 - Glipoteca Carlsberg, Copenhagen, 1901-1906. Hank Kampman

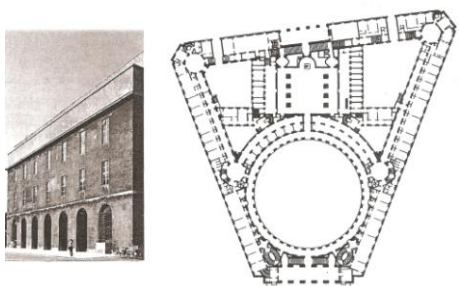


Fig. 58 - Polícia de Copenhagen, 1919-24. Hank Kampman

Este novo Classicismo, que como atrás nos referimos, teve a sua origem na Dinamarca (quase em simultâneo com a Suécia), acabou por dominar em absoluto a arquitectura dos países escandinavos até ao final da década de 30, estendendo-se da habitação, até à arquitectura religiosa, e passando pelos edifícios públicos.

Na Dinamarca esta tradição Clássica, foi assimilada por outra tradição, a funcional, dando origem a uma arquitectura de transição para o “Funcionalismo Moderno”, sendo Kay Fisker e Arne Jacobsen, dois dos arquitectos que projectaram as obras mais significativas desse importante período de transição. Fisker foi um arquitecto com um percurso único, caracterizado pela coerência de princípios, sendo três dos seus princípios essenciais: O senso da economia inserido na chamada “tradição funcional” dinamarquesa. As relações entre os materiais e o desenho de pormenor. Ou por último, a relação da arquitectura com o seu entorno, nomeadamente com a paisagem, mais especificamente o facto paisagístico.

O Bloco de Habitação de Hornbaekhus (Fig 57), de 1922-23, e a Universidade de Århus, (Fig 58) projecto de 1931-46, com C.F. Møller, Poul Stegmann e com o arquitecto paisagista C.T. Sorensen, são dois projectos em que a paisagem, ou o facto paisagístico, é o elemento estruturante das soluções propostas. Se no Bloco de Habitação é a arquitectura que rodeia o facto paisagístico, na Universidade é o facto paisagístico que rodeia a arquitectura. Apesar desta aparente diferença, existem elementos muito familiares entre os dois projectos, seja a busca da essência e da clareza, ou a noção evidente dos limites e as relações entre o facto arquitectónico e o facto paisagístico. O projecto da Universidade de Århus, ocupa sem dúvida um lugar de destaque na História da Arquitectura Moderna, nomeadamente no entendimento do lugar estruturante do entorno paisagístico e da suas possibilidades de caracterizar, um dado lugar. Assim como um exemplo pioneiro de equipamento escolar, segundo os princípios do moderno pragmatismo funcional, não alinhado com a *linguagem* do novo *International-Style*, ou Funcionalismo como ficou conhecido nos países nórdicos, movimento este que mais tarde sucedeu o Classicismo Moderno.

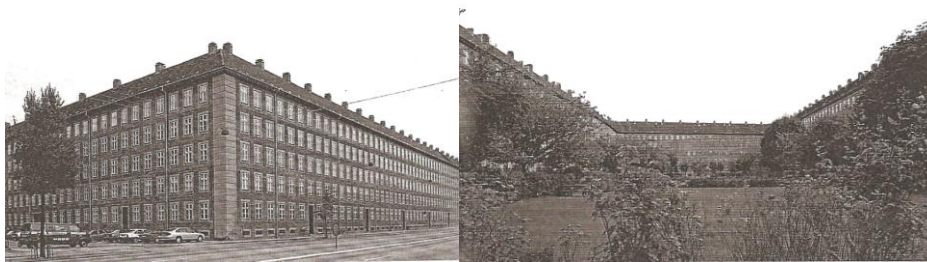


Fig. 59 - Quarteirão de habitação de Hornbaekhus, 1922-23. Kay Fisker

Outra obra na qual podemos ler, de uma forma clara e sem hesitações, um universo conceptual muito semelhante, é o edifício da Câmara de Århus, da responsabilidade de Arne Jacobsen e Erik Møller, obra construída entre 1938 e 1942, fruto dum concurso de 1937, projecto este que sofreu uma forte influência da notável Ampliação do Edifício da Câmara e Tribunal de Gotemburgo entre 1917 e 1937, localizado no sul da Suécia da autoria de Gunnar Asplund.



Fig. 60 - Câmara de Arhus, 1938-1942. Arne Jacobsen e Universidade de Århus, projecto de 1931-46, Kay Fisker

4.2– Suécia

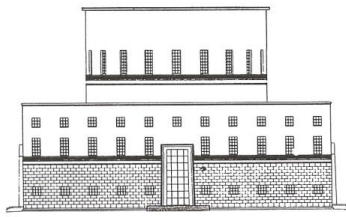
Se podemos dizer, que os países nórdicos em geral souberam aprofundar o classicismo numa perspectiva moderna, com uma forma possível de recuperar o sentido do carácter nórdico no contexto mais aberto da cultura (arquitectónica) ocidental, então teremos de considerar que de todos os nórdicos, os arquitectos suecos apreenderam mais fundo esta visão, que se recusava a aceitar uma possível linearidade do processo histórico e é aqui que o clássico teve de se declarar *invenção pura* embora referenciável.

Apesar da circunstância deste Classicismo Moderno ter surgido em termos factuais, ou seja em projectos e em obras construídas na Dinamarca, como atrás nos referimos, na Suécia também cedo a jovem geração de arquitectos, aderiu a esta nova forma de pensar e de fazer arquitectura.

No entanto em relação à dimensão quantitativa e mesmo qualitativa, poderemos dizer que este movimento atingiu na Suécia a sua dimensão mais significativa, razão esta facilmente compreendida dado o facto da Suécia, além de possuir o maior território e população entre os países escandinavos, era na altura a maior potência económica do norte da Europa. Esta constatação confirmada aliás por alguns autores incontornáveis que abordaram este tema, como o arquitecto e teórico norueguês Christian Norberg-Schultz (1926-2000), ao descrever de forma clara e precisa, no seu livro “NIGHTLANDS Nordic Building”, as qualidades e o carácter particularmente sensitivo, seja no tratamento liberal e quase anti-clássico (no senso não dogmático), das obras de dois dos mais importantes protagonistas suecos neste movimento, seja a Sala de Concertos de Estocolmo de 1920 da autoria de Ivar Tengbom (1878-1968), ou as diversas obras de Erik Gunnar Asplund desde a Villa Snelman projectada e construída de 1917 a 1918, até à célebre Biblioteca Pública de Estocolmo entre 1921 e 1927.



Fig. 61 - Sala de Concertos de Estocolmo, 1920. Ivar Tengbom



408

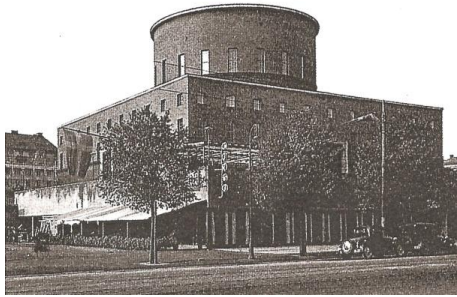


Fig. 62 - Biblioteca de Estocolmo, 1918-1927. Erik G. Asplund

Neste sentido deveremos referir o facto, de o mais talentoso dos muitos arquitectos desta geração (que introduziu o Classicismo Moderno na Suécia), Erik Gunnar Asplund, em 1931 na sua aula de admissão ao cargo de Professor Universitário, formulou todo o seu discurso teórico a partir do livro “*Der Untergang des Abendlandes*”, “O Declínio do Ocidente” publicado em 1918, da autoria do filósofo alemão Oswal Spengler (1880-1936). Constata-se assim que a geração de Asplund já tem toda uma consciência reflectiva, a qual não necessita do elogio do triunfo característico do Nacionalismo, com efeito, por essa altura, em meados da 1ª grande guerra, já os princípios da democracia alicerçados numa forte consciência social e identidade nacional, estavam bem implantados a Norte, principalmente na Suécia.

Deste modo, a grande questão para a geração dos novos arquitectos como Asplund, tinha mais a ver com a corrente de pensamento ancorada no niilismo de origem germânica, o qual, partindo duma visão céptica e mordaz sobre o estado das coisas, propunha como via para o homem moderno se libertar do estado de decadência da sociedade, o retomar das virtudes da tradição, do ofício, assim como a pureza dos Ideais da Antiguidade Clássica. Pelo que a pureza dos pré-rafaelistas de desloca aqui da época imediatamente anterior a Rafael, para uma época mais longínqua, muito mais ao gosto do Neo-Clássico.

Em relação à especificidade arquitectónica do caso sueco e dentro deste movimento, teremos então de realçar o contributo específico da sensibilidade própria do carácter e da Obra de Asplund, que cedo foi reconhecido pelos seus colegas e contaminou os diversos caminhos seguidos na *Praxis* arquitectónica. Isto desde as suas primeiras obras, como a Villa Snelman, até às diversas intervenções no Cemitério da Floresta, em Estocolmo. Neste reconhecimento *inter-pares*, do lugar impar de Asplund na cultura arquitectónica nórdica de então, teremos também de lembrar o papel do seu colega e admirador Hakon Ahlberg (1891-1984), como divulgador da obra de Asplund, o qual sendo da mesma geração, cedo se referiu a Asplund como o Mestre dessa mesma geração.

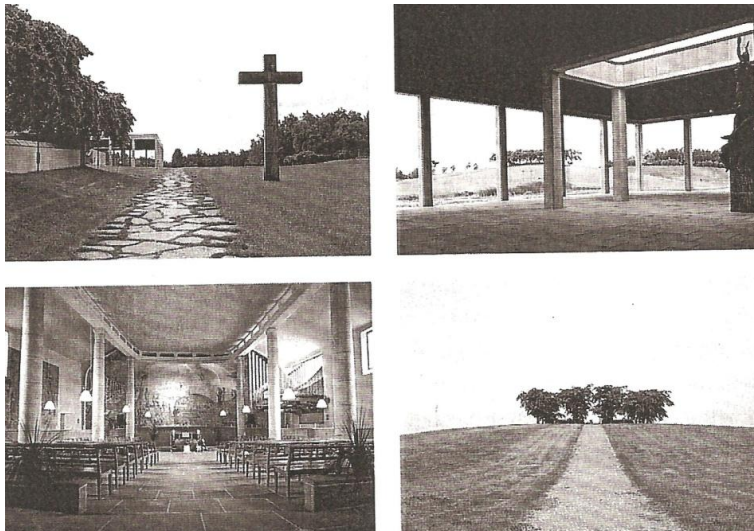


Fig. 63 - Cemitério de Enskede, Estocolmo, 1915-40. S.Lewerentz e Erik G. Asplund

Nos anos de 1913 e 1915, foram lançados cinco concursos dos quais viriam a resultar, quatro obras fundamentais no processo de transição do Nacional-Romantismo para o Classicismo Moderno. Em 1913 foram lançados quatro desses concursos, dois dos quais se efectuaram na capital Estocolmo, sendo os outros dois em duas cidades no sul, Gotemburgo a segunda cidade da Suécia e Helsingborg cidade costeira de “fronteira” com a Dinamarca. Os dois trabalhos efectuados em Estocolmo, são o já referido concurso e obra para o Município de Estocolmo de 1913 a 1923 (FIG.43), da responsabilidade de Ragnar Östberg e a Galeria de Arte Liljevach de 1913 a 1916 (Fig. 64), da responsabilidade de Carl Bergsten (1879-1935).

Os dois trabalhos efectuados a Sul, são o também já referido edifício para a Ampliação do Edifício da Câmara e Tribunal de Gotemburgo (Fig. 65) de 1917 a 1937 de Gunnar Asplund e o Crematório de Helsingborg (Fig. 63) de 1913 de Sigurd Lewerentz (1885-1975) e Torsen Stubelius (1883-1963).

No ano de 1915 foi lançado o Concurso Internacional para o novo Cemitério Sul de Estocolmo em Enskede (Fig. 61), projectado e construído entre 1915 e 1940, mais tarde conhecido como o Cemitério do Bosque ou Woodland Cemetery, concurso ganho pela dupla de então jovens arquitectos Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz. Esta ultima vasta obra que marca de foma impar o *tempo* e o *espaço*, classificada desde 1993 pela UNESCO como Património Mundial da Humanidade, nas suas diversas intervenções projectadas e construídas ao longo de 25 anos, concentra em si todas as principais características deste movimento.

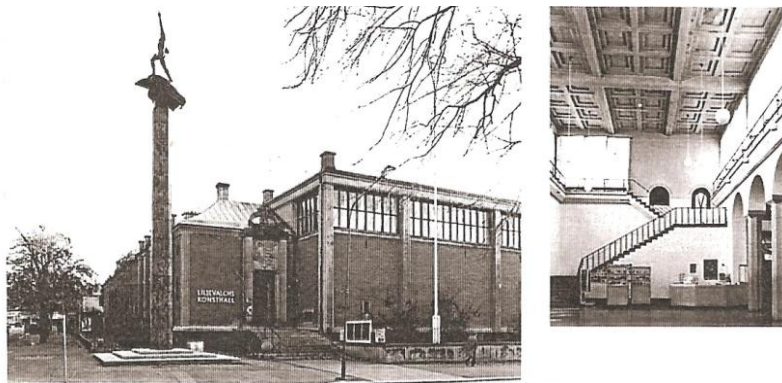


Fig. 65 - Galeria de Arte Liljevalch, 1913. Carl Bergsten

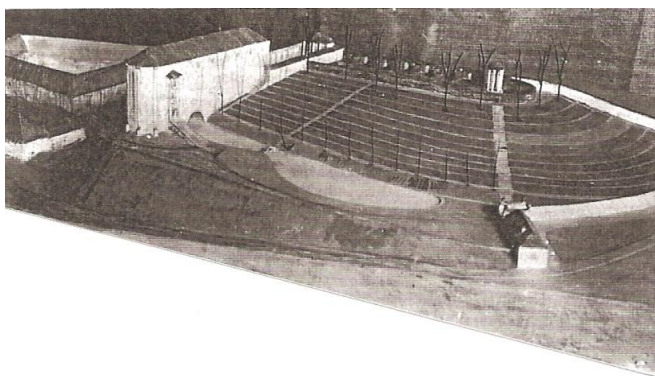


Fig. 66 - Crematório de Helsingborg. S.Lewerentz e T. Stubelius

A história desta obra, começou quando Asplund decidiu participar no concurso internacional para este novo cemitério e desafiou o seu colega para concorrerem ao

concurso em parceria, em virtude de ter ficado particularmente bem impressionado com o projecto vencedor do concurso de 1913 para o Crematório de Helsingborg (Fig. 63), elaborado por Lewerentz. O concurso para o Cemitério de Enskede foi lançado em Setembro de 1914, com a entrega em Maio de 1915. Este foi o primeiro concurso internacional realizado na Suécia, com a entrada de cinquenta e três propostas, sendo o júri constituído por arquitectos familiares a Asplund e Lewerentz, tais como Lars Israel Wahlman (1870-1952), Gustaf Wickman (1858-1916) e Ragnar Östberg (1866-1945), além dum reconhecido arquitecto paisagista, há época Director dos Parques de Estocolmo e Georg Hannig, Director dos Cemitérios de Stettin na Alemanha (agora Polónia). Interessa lembrar neste caso, que parte dos elementos do júri, foram protagonistas importantes da geração de arquitectos que trabalharam dentro do anterior espírito do Nacional-Romantismo.

Este novo cemitério, foi criado como a extensão do Cemitério de Sandsborg, sendo esta nova extensão fruto do Concurso Internacional, separada do antigo Cemitério por uma pequena Avenida. Logo assumindo-se como um conjunto autónomo com o seu ingresso próprio e com todas as valências intrínsecas a um cemitério de raiz protestante, desde as várias capelas, lugares simbólicos de homenagem e contemplação, Crematórios, assim como espaços para a permanência das cinzas das crianças, adultos, ou outros diversos espaços de apoio. Foram todas estas funções programáticas, que Asplund e Lewerentz projectaram e construíram ao longo de vinte e cinco anos, sendo à partida de realçar o importante papel de Lewerentz na concepção paisagística da maior parte do conjunto, desde a Praça de Ingresso e o adjacente percurso intra-muros com a sua delicada fonte, o Monte da Contemplação e o Caminho dos Sete Poços até à Capela da Ressurreição.

Esta última obra a Capela da Ressurreição e o conjunto dos arranjos adjacentes, construídos entre 1922 e 1925, é dos exemplos mais significativos, de todo o Classicismo Moderno. Aqui Lewerentz, a partir do imaginário clássico, constrói um depurado conjunto, trabalhando uma composição que joga habilmente entre a simetria e a assimetria, que estabelece uma especial relação com as envolventes próxima e distante. Além da opção no desenho e uso do ornamento e *linguagem* clássica no Pórtico Vestibular, em contraste com o corpo da capela, quase abstracto no seu exterior e com um uso do ornamento delicado e contido no seu interior, onde uma única janela se abre para o exterior.

4.3– Noruega

O Classicismo Moderno na Noruega, chegou com um tempo e um modo próprios, bem diferente do aconteceu nos dois principais países vizinhos a Suécia e a Dinamarca. Até pelas razões já atrás referidas, em que se demonstrou quais os principais motivos que levaram este movimento a ter a sua génese na Dinamarca e logo de seguida na Suécia. Pois como referimos, há época estes dois países encontravam-se num estado geral de desenvolvimento bem mais avançado, até porque historicamente a Noruega só alcançou a independência como Estado no ano de 1905.

Neste sentido, poderemos dizer que o Classicismo Moderno além de ter chegado à Noruega por meados da década de 20, e até à década de 30, de certo modo no caso dos jovens arquitectos noruegueses, nunca conseguiram libertar-se completamente do Neo-Clássico oitocentista, de natureza alemã, com a forte marca de Shinkel. Aliás este Neo-Clássico estava bem presente nas obras mais significativas construídas no século XIX em Oslo antiga Christiania, pelo arquitecto Christian Heinrich Grosch (1801-65), que foi o primeiro arquitecto oficial da cidade de Oslo. C. H. Grosch, o qual estudou na Dinamarca e na Alemanha, construindo diversas obras naturalmente influenciadas pelo chamado estilo Franco-Prussiano, obras públicas e privadas, das quais se destacam o novo Campus Universitário (1854), a sede para o Banco Central (1830), ou o Teatro Christiania (1837), obra esta demolida depois dum incêndio.

Este facto é aliás bem visível, nas principais obras projectadas e construídas pelos principais protagonistas do Classicismo Moderno norueguês. Tais como o arranjo da Praça Torvalmanningen em Bergen, obra construída entre 1922 e 29 da autoria de Finn Berner (1891-1947), a Casa Frithjof Larsen de 1925 de Lars Backer (1892-1930), ou as várias obras de Lorentz Ree (1888-1962)

4.4 – Finlândia

Aparentemente o caso finlandês, deveria estar próximo do caso norueguês, devido aos factos similares de ambos terem a mesma condição periférica e um relativo atraso no desenvolvimento económico político e social, em relação aos dois vizinhos mais importantes, a Suécia e a Dinamarca. Porventura mais agravado no caso finlandês pois, como mais atrás nos referimos a Finlândia só em 1917 se tornou um Estado Independente. No entanto ao contrário da Noruega, como já nos referimos, a Finlândia conseguiu construir uma cultura arquitectónica própria na viragem do século XIX para o século XX, com uma nova geração de arquitectos, liderados pelo trio de Gesellius, Lindgren e Saarinen, os quais protagonizaram o movimento do Nacional-Romantismo, que teve um forte e peculiar desenvolvimento naquele país. Também já vimos que apesar do seu relativo estado de menor desenvolvimento sócio-económico, no entanto sempre existiu uma maior afinidade cultural entre a Finlândia e a Suécia, do que entre a Noruega e a Suécia.

Destes factos, decorreu que a nova geração de arquitectos finlandeses que se seguiu, estiveram desde cedo muito próximos do percurso dos seus colegas e Mestres Suecos, nomeadamente de Ragnar Östberg, Gunnar Asplund e Ivar Tengbom. Também como a exemplo desses Mestres, esta nova geração voltou a olhar para a cultura do Sul, nomeadamente a arquitectura clássica e vernacular Italiana, como uma forte fonte de inspiração e contaminação.

Foi deste conjunto particular de factores, que se formou a nova geração composta por arquitectos de enorme talento tais como Alvar Aalto (1898-1976), Erik Bryggman (1891-1955), Johan Sigfrid Sirén (1889-1961), Gunnar Taucher (1886-1941), entre muitos outros.

5-Dos Modernos do Norte.

5.1-Casos de Estudo a Norte na Escandinávia.

Antes de falarmos, na forma e no modo como Asplund e os seus colegas actuaram enquanto arquitectos e homens de cultura, teremos de voltar a contextualizar, no espaço e no tempo, as suas ideias e as suas obras. Assim Asplund e os seus colegas de geração, por toda a Escandinávia promoveram uma nova maneira de pensar e concretizar os factos arquitectónicos, paisagísticos e urbanos; maneira essa com uma especificidade e um carácter próprio, que procurou e conseguiu conjugar a continuidade, com a aparente ruptura, procurando na essência seguir o sentido da modernidade.

Estes arquitectos tinham como objectivos centrais:

O assumir a modernidade sem perder os elos com o passado, nem com certas tradições do clássico e do vernacular intra e extra fronteiras, que assim incorporava as suas raízes culturais e diversas contaminações de outras culturas, nomeadamente mediterrânicas. Tudo numa nova via apoiada na experiência sensível, não totalmente desconhecida para a Cultura Ocidental. Eles acreditavam que a sociedade do seu tempo, nos seus diversos países, tinha como objectivo primordial proporcionar um mundo mais justo para todos, através duma maior justiça social de modo a alcançar um bem-estar geral, duma forma mais igualitária, sem rupturas sociais, mas num senso reformista e humanista. No fundo, todos eles estavam em linha com um novo senso cívico e com as reformas políticas, que por então se iniciaram em geral nos países nórdicos, começando pela Suécia – o berço da chamada Social-Democracia.

Neste sentido, convém lembrar que a Escandinávia, não esteve na primeira linha da Revolução Industrial (1760-1820)²⁴ e no consequente primeiro liberalismo económico novecentista. Estes dois fenómenos sócio-político e económicos, tiveram a sua génese na Grã-Bretanha, expandiram-se para o resto da Europa, particularmente na segunda

²⁴ Revolução Americana: 1775-1781, Revolução Francesa: 1789-1799, Revolução Industrial: ≈ 1760-1820*, Iluminismo ≈ 1750-1820

Bronowski, Jacob; Mazlish, Bruce: *A Tradição Intelectual do Ocidente*, Edições 70, Lisboa, 1988, pp. 319-335

metade do século XIX, com destaque para a Alemanha e, depois, para a Bélgica o Norte de Itália que sucede à França.

O processo de Industrialização nos países do Norte da Europa foi bastante mais lento, e poderemos dizer que só se moveu para uma consolidação mais consistente a partir da primeira década do século XX, onde entrou numa verdadeira dinâmica social de desenvolvimento. Na viragem do século XIX para o século XX, estes países apresentavam um estado geral de menor desenvolvimento, ao nível industrial, face a uma boa parte da Europa central, e naturalmente, face à Inglaterra, França, Países-Baixos e a parte dos Estados Unidos da América. No entanto, devido em grande parte ao papel reformista da Igreja Protestante e das fortes Academias Suecas e Dinamarquesas, em termos de educação e iliteracia, estes mesmos países revelam-se já nessa altura dos mais avançados da Europa – para isso basta lembrar que no princípio do século XX cerca de 99% por cento dos dinamarqueses sabiam ler e escrever²⁵.

É pois nestas diferenças, aparente paradoxais em que o esforço intelectual e da educação, se sobrepõem ao tecnologicamente produtivo, que assenta em boa parte a génese da social-democracia nórdica. Deste importante fenómeno de evolução da educação e cultura, resulta que quando no final do século XIX e início do século XX, o processo de industrialização se expande numa forma mais generalizada ao norte da Europa, em primeira instância à Dinamarca e à Suécia, já as respectivas elites culturais, económicas, sociais e políticas tinham observado de forma crítica, os outros processos de industrialização iniciados há mais de um século no Reino Unido e posteriormente no continente europeu e norte dos Estados Unidos.

Esta atenta observação permitirá perceber que existia não só uma revolução, mas um conjunto de revoluções que correspondiam às interpretações locais ou nacionais dos diversos modos de desenvolvimento, permitindo aos países nórdicos construir as suas vias próprias, a partir da observação crítica, dos outros processos de desenvolvimento já implementados e em curso.

²⁵ Em 1878, ainda sob o regime monárquico e meio século transcorrido sobre a revolução liberal, o analfabetismo em Portugal atingia os 82,4%, quando era apenas de 0,08% na Noruega, 0,36% na Dinamarca, 0,4% na Suécia e 0,51% na Alemanha 2.- Luis Souta in “Analfabetismo Como Exterminá-lo?” nº 92 revista a Página da educação - PROFEDIÇÕES, Lda

Este foi um dos motivos, que levou à atenta relação dialéctica continuidade-ruptura. nas sociedades nórdicas modernas, deste modo para as transformações na sociedade aos vários níveis, tornou-se imprescindível essa nova sensibilidade, dado estar assente desde cedo, em processos de reflexão de futuro em função de passados de curto, médio e longo prazo. Consequentemente, esta nova mentalidade crítica assenta no princípio das Reformas em continuidade, a partir da análise e aprendizagem com todas as respectivas consequências duma nova via de progresso, seja no lado positivo da criação de riqueza, seja no lado negativo da desigual distribuição social dessa mesma riqueza.

Existem outros factos importantes, para contextualizar a situação da Escandinávia na época, designadamente a sua condição periférica, assim como a condição histórica das duas potências nórdicas (ou ex-potências) a Suécia e a Dinamarca, já terem por essa altura perdido grande parte dos seus antigos territórios, estando então reduzidas às suas actuais fronteiras. A Suécia perdeu o seu domínio sobre a Finlândia, e a Dinamarca sobre a Noruega e parte do Norte da Alemanha. Estes dois factos levaram, por si só a um natural empobrecimento destes países, e o ressurgimento de dois novos Estados, a Noruega e a Finlândia, sem grandes riquezas e recursos (há altura) – assim como o crescimento da emigração, principalmente para os Estados Unidos. Por último, o desenvolvimento industrial da União Soviética que suportava o seu crescente poderio militar que entrava principalmente via Báltico, envolvia a Finlândia e no Mar de Barents tocava a Noruega – tornaram consciente e urgente a invenção de um novo processo de desenvolvimento em grande escala.

Deste modo todos os países Escandinavos, cada um com as suas especificidades e razões próprias, tiveram de redireccionar os seus processos de desenvolvimento, dentro do seu território e utilizando os seus próprios recursos intelectuais e naturais; o que não foi tarefa fácil, porque o Norte da Europa sempre foi um território com reduzida densidade populacional. Foi nesse conturbado tempo de rápidas mudanças, marcado tragicamente por dois acontecimentos históricos, a Primeira Grande Guerra 1914-18 e mais tarde a Grande Depressão de 1929, que a geração de Asplund, entrou na vida activa.

Na perspectiva de clarificar, o desenvolvimento temporal e os diversos sentidos do processo de aculturação ou contaminação, dos arquitectos modernos do norte da Europa pela cultura mediterrânica, quer pela sua experiência directa desse mundo, nos seus ambientes próprios, quer pela interacção obtida por via erudita através do estudo de obras e arquitectos de referência, que a seu modo são sempre susceptíveis de interferir na experiência concreta, pois já fazem parte intrínseca da cultura do sujeito que vê e vive o *espaço* e o *tempo*. Poderemos dividir este percurso de contaminação, um autêntico processo cultural de formação do sujeito, em dois momentos, aos quais correspondem protagonistas diferentes, com idiossincrasias próprias e assumidas nos seus espaços e *tempos* próprios.

O primeiro momento corresponde à chamada primeira geração de arquitectos do Movimento Moderno, a geração de Asplund ou Lewerentz, que assumiram a transição dos antigos mestres ainda formados no século XIX, do chamado Nacional-Romantismo, como Saarinen, Nyrop ou Östberg, para um Movimento Moderno já destacado de uma história que lhe deu origem. Esta primeira geração que introduziu o Classicismo Moderno, sentiu a necessidade de logo após o seu período de formação académica, retomar o caminho da *Grand Tour* dos arquitectos da primeira metade do século XIX – arquitectos do primeiro Romantismo e do Neo-Clássico como Shinkel ou Hansen. Foi com essa motivação, de compreender melhor a sua própria cultura, a sua própria identidade, através de um retorno às origens da cultura ocidental, na procura duma qualquer essência cultural, a um sistema de fundamentos (cuja procura estava vinculada ao próprio Neo-Clássico), que Asplund, Lewerentz e outros arquitectos, partiram para o mediterrâneo, para o conhecer, para encontrar algo de novo, na perspectiva de criar uma arquitectura *verdadeiramente nova*. Assim, pode-se dizer, havia uma predisposição para a própria contaminação, ou seja, surge o fenómeno que vai para além da aculturação como processo intrínseco quer do processo criativo, quer constitutivo da cultura eclética do arquitecto, quer mesmo como fenómeno único de compreensão da idiossincrasia do indivíduo e da cultura.

O segundo momento, que corresponde à segunda geração dos arquitectos do movimento moderno, a geração de Alvar Aalto, Jacobsen ou mesmo de Utzon, corresponde já à aceitação consciente e ao fascínio por tão grande potencial multicultural, e consequentemente ao desenvolvimento de um sentir ético de

posicionamento no *espaço e no tempo*, assim como abertura para outros espaços e outros tempos.

Para estes arquitectos num primeiro tempo, as suas contaminações pela cultura mediterrânea, processa-se sem deslocação ao Mediterrâneo, por via indirecta, seja através do estudo, ou mesmo de aprendizagem directa com os mestres da primeira geração, aderindo então ao Classicismo Moderno, não pela sua visão própria da cultura do sul, clássica ou vernacular, mas pela citação das obras dos arquitectos nórdicos da geração anterior. Assim, há uma construção intelectual prévia que é muito forte porque fundamentada, quer na teoria desenvolvida pelo Classicismo Moderno, que pela forte presença das obras e pela sua excepcional originalidade, que em si reflectem uma nova postura teórico-prática. A génese e o desenvolvimento do Movimento Moderno levou a uma nova consciência globalizante, muito para além da *Grand tour*, dado o próprio Movimento ter absorvido, transformado e libertado o Classicismo Moderno para o seu lugar na História, como também as viagens mais ou menos longas destes arquitectos ao sul mediterrânico, foram-se desenvolvendo através de um processo de descoberta muito apoiada na experiência sensível individual e a invenção duma identidade cultural específica.

Num segundo tempo foi com esta nova sensibilidade, que Aalto, Jacobsen ou Utzon foram até ao mediterrâneo, a partir da década de vinte, do século XX, visitaram muitas dos lugares onde na década de dez, estiveram Asplund ou Lewerentz, mas viram essa realidade com outros olhos e consequentemente, foram influenciados por essas culturas dum modo diferente, a sua adesão e contaminação a esses outros mundos e factos, foi simultaneamente mais profunda e mais específica dado a consciência cultural de uma origem (onde se nasceu) ter também sido activada. A contaminação segundo este processo de trabalho sobre o específico – cultura de origem – e sobre uma outra especificidade – o destino «distante» que se deseja conhecer, de algum modo, enfatiza especificidade e constrói «pontes», numa palavra simples constrói cultura, neste caso cultura arquitectónica, embora não se esgote na Obra, porque os arquitectos, antes de tudo, são indivíduos.

5.2- Suécia - Erik Gunnar Asplund.



Asplund em Veneza 1914

Erik Gunnar Asplund nasceu em 1885, em Estocolmo no dia 22 de Setembro, e faleceu também em Estocolmo com 55 anos vítima dum ataque de coração. No ano de 1905 matricula-se na KTH, *Kungliga Tekniska högskolan*, Real Instituto de Tecnologia de Estocolmo, no Departamento de arquitectura onde permanece até ao ano de 1909, quando obtém o diploma de arquitecto. No ano seguinte, obtém uma bolsa para viajar até à Alemanha a fim de estudar o uso do betão armado como material de fachada. Em 1911, Asplund termina a sua formação académica como arquitecto na Academia Klara, escola independente na qual predominava a tendência do Nacional-Romantismo, pois faziam parte do corpo docente, Carl Bergsten, Ivar Tengbom, Carl Westman ou Ragnar Östberg, alguns dos protagonistas deste movimento na Suécia.

É nas palavras do seu amigo e colega Hakon Ahlberg que poderemos encontrar uma das mais claras sínteses, sobre as principais características de Asplund como arquitecto; “Ele foi dotado de uma fantasia fértil. Uma rica fonte de poder criativo. E ainda este legado que ele criou sob pressão, ficou registado nas suas criações. Mesmo onde a sua obra se destaca cheia de frescura e de vida, mesmo delicada e quase efémera no seu carácter, é invariavelmente o fruto de um persistente e extenuante trabalho...”²⁶

²⁶“He was endowed with a fertile fantasy. A rich fund of creative power. And yet he created under pressure, and this left its trace on what he created. Even where his work stands out full of fresh life and bloom, even delicate and almost ephemeral in character, it is invariably the fruit of persistent and strenuous labour” pag. 10

AHLBERG, Hakon (1950)- ARCHITECTS, The National Association of Swedish (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: Stellan Ståls Tryckerier.

De facto, desde cedo Asplund foi reconhecido entre os seus pares como um arquitecto particularmente dotado de qualidades de excepção, nomeadamente pela sua particular e refinada imaginação, assim como pela sua capacidade de trabalho e persistência, mesmo nos tempos mais adversos. Asplund começa a trabalhar como arquitecto no ano de 1912, permanecendo como assistente na KTH durante dois anos, nesse mesmo ano ganha o concurso para a *Escola Secundária de Karlshamn*, obra que se finaliza no ano de 1918, em Maio de 1913 ganha o primeiro concurso para a ampliação dos *Tribunais de Gotemburgo*, projecto este desenvolvido mais tarde, fruto dum outro concurso em 1916 mas com outro programa. Desde então, até ano do seu desaparecimento em 1940, Asplund não parou de viajar, ensinar e trabalhar, com cerca de uma centena de projectos, destes, somente trinta e cinco chegaram à fase de obra.

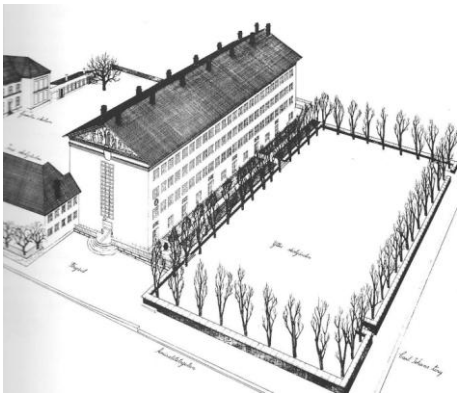


Fig. 67 - Escola Secundária de Karlshamn, 1918. Erik G. Asplund

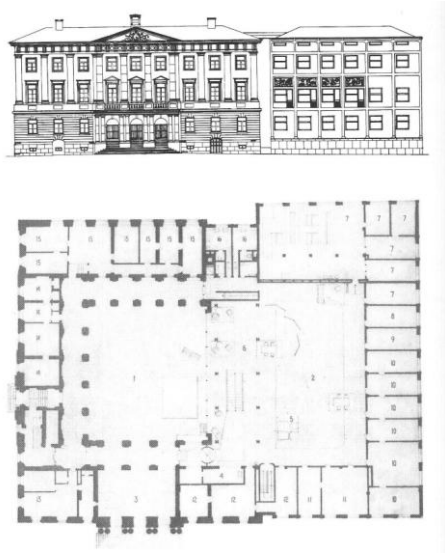


Fig. 68 - Tribunal de Gotenburgo, 1916. Erik G. Asplund

O reconhecimento de Asplund como o Mestre da sua geração deve-se não só ao progressivo reconhecimento da sua obra, mas também à sua constante actividade como docente e mesmo como editor. Como já atrás nos referimos, Asplund começa a sua carreira como docente aos 27 anos como assistente de arquitectura, durante dois anos na KTH de Estocolmo, mais tarde e sempre na mesma Instituição Académica passa a leccionar Artes Ornamentais nos anos de 1917 e 1918, acabando como Professor de arquitectura entre 1931 e 1940. Entre 1917 e 1920 dirige a revista *Arkitektur*, a mais prestigiada revista Sueca de arquitectura fundada em 1901, ainda hoje a revista com maior expansão na Escandinávia.

Assim a obra de Asplund, como a de outros colegas da sua geração, desde cedo foi marcada por diferentes referências. Começando essencialmente pela influência da obra dos arquitectos da geração anterior, do chamado Nacional-Romantismo, seja na continuação de certos princípios, ou em direcção a uma outra maneira de pensar e fazer arquitectura, introduzindo novas referências que deram lugar ao já referido novo movimento, o chamado Classicismo Moderno.

A *Grand Tour* e a contaminação do Sul.

Como Christian Norberg-Schultz se refere, por diversas vezes no seu livro “*Nightlands Nordic Building*”, os arquitectos do Norte sempre viajaram para Sul, em busca da clareza do Clássico e das regras da composição para dar um significado mais universal, à sua rica tradição arquitectónica doméstica. Mas se este foi o primeiro *leit-motiv*, acabaria quase sempre por ser contaminado por outras realidades fora do âmbito do ofício, abrangendo outras realidades, umas eruditas, outras mais sensoriais, porventura mais humanas e mundanas. Asplund não foi o último nem o primeiro arquitecto nórdico a viajar para Sul, na realidade os territórios e as culturas do Mediterrâneo, de Itália à Grécia passando pelo norte de África, desde sempre foram um destino privilegiado para os homens e mulheres de cultura, arquitectos ou não.

Asplund ao longo da sua curta vida, sempre viajou como forma de completar a sua formação como cidadão do mundo, homem de cultura e arquitecto, para conhecer O *Outro*, outros lugares, outras culturas, etc. Viajou, por toda a Europa, Norte de África e América, desde a Escandinávia, Alemanha, Grã-bretanha, França, Itália, Marrocos, Bélgica, Checoslováquia, Hungria, Áustria, Estados Unidos, etc, viagens estas, em tempos diversos com objectivos distintos e em diversas idades. Assim, a ênfase na trajetória norte-sul não é feita à margem da consciência da cultura globalizante que Asplund desde cedo assumiu, ou não fosse o Mediterrâneo o teatro perfeito de diversas culturas globalizantes ao longo da sua longínqua existência. Já com este espírito realçaremos as viagens a Sul, principalmente a Itália e a Marrocos durante os anos de 1913 e 1914. Para Asplund esta foi de facto a sua *Grand Tour*, como aliás podemos constatar nos seus registos de viagem, sejam escritos, fotografados ou desenhados, assim como nas constantes referências, mais ou menos directas, que encontramos nos diversos projectos e obras que Asplund elaborou e concretizou ao longo da sua vida.

É neste sentido que o caso da *Grand Tour* de Asplund é exemplar, pois terá sido porventura um dos últimos arquitectos a fazer essa longa viagem, num tempo único e contínuo, visitando numa forma sistemática a maioria dos locais, paisagens e obras de referência, do património passado e presente, clássico, erudito e vernacular, da cultura e vida de boa parte do Sul Mediterrânico.

Deixando Asplund todo esse notável testemunho num único caderno, ou diário de viagem, lá encontramos os sítios que tantos outros arquitectos visitaram antes ou depois, sítios como Roma, a Villa Adriana, Florença, Siena, Veneza, Nápoles, o Vesúvio e Pompeia, os templos gregos de Paestum ou em Agrigento na Sicília e o deslumbramento das cidades árabes (entre outros exemplos). Sítios por onde também passaram, Lewerentz, Jacobsen, Aalto igualmente vindos também do Norte, ou John Soane, Viollet-le-Duc, Le Corbusier, Louis Kahn entre tantos outros, vindos de outras paragens.

É assim que em Novembro de 1913, Asplund depois dum ano de trabalho árduo, parte para a sua “*Grand Tour*”, começando por França acompanhado pelo seu amigo Bensov (supostamente amigo e colega de formação), mas a meio de Dezembro, numa carta a um amigo expressa o seu desagrado desse início de viagem, referindo-se a França como “um perdido país camponês” ²⁷(pág. 20). Assim rapidamente se dirige para Itália, embarcando em Marselha num barco com passagem por Génova e Livorno, desembarcando em Civitavecchia, chegando a Roma no final de Dezembro.

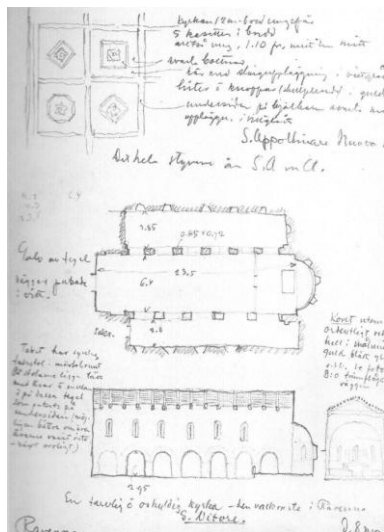


Fig. 69 - Desenho de viagem. Erik G. Asplund

E é aqui em Roma que de facto começa a sua apaixonada descoberta da cultura do Sul. De Roma segue para Nápoles, onde embarca rumo à Sicília a Palermo, onde visita Agrigento, Siracusa, Taormina, Messina, atravessando de seguida o Mediterrâneo até Tunes, regressando a Palermo a 12 de Março, subindo para norte

²⁷ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editorial.

voltando a Nápoles, para visitar Pompeia, seguindo para Roma. Pelo caminho visita Paestum e a Villa Adriana e segue para Assis, Perugia, Siena, São Geminiano, Florença, Bolonha, Ravena, Veneza, Vicenza e Verona, onde em finais de Maio regressa de avião a Estocolmo.

Desta viagem de cerca de seis meses Asplund, nos seus cadernos de viagem vai registando, ora com notas escritas, ora com desenhos e fotos, as suas impressões sobre a paisagem, a arquitectura erudita e vernácula das diversas terras por onde vai passando, os exemplos de obras mais notáveis, as ruínas das cidades e Templos da antiguidade, os costumes das populações, a luz e a cor, etc. Sendo evidente o seu crescente entusiasmo, à medida que vai seguindo cada vez mais para Sul.



Fig. 70 - Desenho de viagem. Erik G. Asplund

É bem claro que o interesse de Asplund é igualmente e intensamente direccionado, seja qual for a natureza do objecto ou assunto; um interior duma qualquer igreja ou palácio renascentista, a análise da composição arquitectónica, a simplicidade requinte e eficácia duma qualquer estratégia conceptual, a desilusão com aquela outra obra, a beleza duma paisagem, a utilização da cor e dos materiais, a qualidade da Luz, o esplendor da natureza, ou a jovialidade e peculiaridade das pessoas e costumes.

Depois permanece cerca de um mês em Roma, onde se destacam dos seus registos de viagem, três momentos em particular. O primeiro é a *Basílica de Santa Maria in Aracoeli*, quer pela sua imponente escadaria de acesso, fazendo lembrar a sua escadaria de ingresso na Biblioteca de Estocolmo (1920-1928), quer pelo requinte e qualidade da luz do seu interior. O segundo é o *Castelo de S. Ângelo*, na imponência do grande volume cilíndrico sobre um embasamento horizontal, e a relação do ingresso com o enfiamento com a delicada ponte sobre o rio Tibre.



Fig. 71 - Restaurante no Castelo dos Césares. Erik G. Asplund

E o terceiro é a calorosa descrição do já desaparecido *Restaurante no Castelo dos Césares em Aventino*, há época reconhecido por muitos como o melhor restaurante de Roma.

“ O restaurante mais agradável e fantástico de Roma! Atravessando um portão entra-se através dum caminho cercado de arbustos, até se chegar a um pátio, dois dos seus lados estão rodeados por edifícios, dois dos outros lados estão rodeados por árvores e estátuas antigas apoiadas na terra. Atravessando uma das alas da casa, podemos ver ao longe S.João e S. Paulo, através duma abóbada no muro da fachada. Entra-se na outra sala subindo por uma escada, que nos conduz à grande sala de jantar, ali...a sala [de verão] toda de ferro e vidro.....A vista pelos três lados se vê o Aventino o Palatino e toda Roma.. Roma, 31de Janeiro “²⁸ (pág. 285)

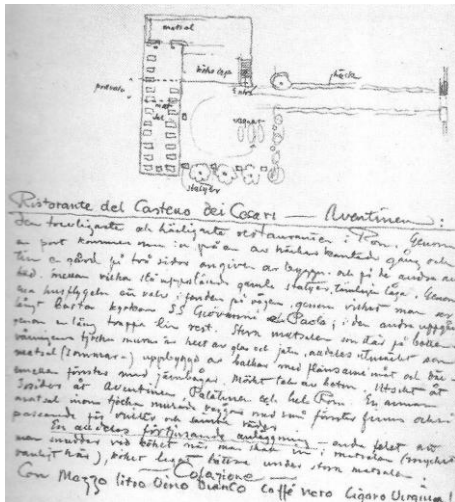


Fig. 72 - Desenho de viagem. Erik G. Asplund

²⁸ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editorial.

Assim Asplund descreve, quer graficamente, quer por palavras, ou através das suas belas fotos, a delicadeza da estrutura e dos envidraçados da Grande Sala com a sua panorâmica vista sobre as outras colinas de Roma.

Do caminho de Roma para Nápoles, as palavras de Asplund são claras na particular sensibilidade em relação ao tema da paisagem, como mais tarde podemos observar na sua obra, em especial no Cemitério do Bosque em Estocolmo, (projectado em parceria com o seu colega e amigo Lewerentz).

“O caminho de Roma para Nápoles é incrivelmente encantador, serpenteando entre colinas e montanhas. Vinhas e mais vinhas, e pequenas cidades acoradas nas partes altas das encostas, formando com os seus telhados, muros e campanários, verdadeiros picos, uma rica silhueta cheia de paz...De Roma a Nápoles, 8 de Fevereiro “²⁹ (pág.287)

Em Nápoles fica encantado com a sua vida, a relação da cidade com porto, o mar e a presença do Vesúvio.

“Aqui está o oriente, de cores fortes e grande em indolência, porém uma vida em movimento como jamais havia visto...” Palermo, 10 de Fevereiro “³⁰ (pág.289)

“ A arquitectura em Palermo caracteriza-se pelas suas influências, árabe e normanda. A primeira nota-se na forma moura dos arcos sobre os alçados, arredondados até ao capitel, na abóboda de estalactites da Capela Palatina. Alguns dos mosaicos têm um carácter mais germânico. Tudo isto parece-me seco, aborrecido e nada constructivo.

Uma peça árabe muito formosa, era o *Pozo de la Ziza*. (no Palácio de la Zisa). A água saía por um pequeno tubo dum tanque, em cima numa parede, brincava ao longo dum plano inclinado em zig-zag e caía para outro tanque ao nível do solo, escorria por um estreito canal e de novo juntava-se noutro tanque que alargava. Isto repetia-se outra vez e logo desaparecia no solo. O tanque em T tinha um fundo de mosaicos.....A influência normanda nota-se no exterior de la Zisa, a torre do palácio real, na fachada de S. Cataldo e em parte na Catedral. Característica é a forma do torreão cúbico

²⁹ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editorial.

³⁰ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

(negro), dividido por arcos de encaixe, um pequeno trabalho minusioso, travado por um fino relevo. Ameias como em S. Cataldo, com forma de delicado trabalho árabe. Severo, quase um pouco com ar de fortaleza.

Outros estilos arquitectónicos de Palermo são o Barroco e o Renascimento Tardio...”
Palermo, 12 de Fevereiro”³¹(pág.293)

Ao chegar à Sicília em Palermo, encontra um lugar particularmente rico e diferente, como espaço de encontro e miscigenação de diversas culturas, desde a presença Normanda, ao Oriente com a cultura Árabe, até às fortes marcas do Barroco, passando pelos magníficos testemunhos do Classicismo Grego em Taormina e Agrigento. Mas Asplund, ao longo da sua viagem apesar de se ir rendendo em crescendo aos encantos do sul, vai fazendo uma observação crítica, selectiva, preferindo sempre os exemplos das arquitecturas com mais clareza, e mais simples, distinguindo bem quando as misturas das diversas intervenções ao longo do tempo não se atropelavam toscamente umas às outras.

Em Agrigento, Asplund visita, observa, estuda e deleita-se, pela primeira vez com um Templo Grego em todo o seu esplendor, como mais tarde, próximo de Nápoles em Paestum.

“...Partimos em direcção aos velhos templos gregos com o medo nas nossas almas. A estrada e as pedras dum amarelo ardente, as amendoeiras salpicadas de flores rosas e brancas, saltando por cima dos muros de pedra, espalhando o seu perfume encantador e com milhares de gomos prontos a florir. Sobre a erva, flores derramadas, brancas, vermelhas e amarelas. Uma maravilhosa pequena casa de campo com cabras e cabritos. Casa Greca e San Nicola. Desde o caminho vemos, entre as amendoeiras, resplandecer a cidade lá em cima na encosta, com o sol deslumbrante. E então ascendemos ao Templo da Concórdia, que tinha todas as suas colunas e tímpanos em bom estado. Gradualmente começa-se a sentir a grandeza desta arte. É poderoso e fascinante. Caminhamos entre a colonata. Até ao norte, entre as colunas gastas pelo tempo, podíamos ver a cidade reluzindo no profundo vale suavizado pelas amendoeiras cheias de flores...”

³¹ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

Um lugar maravilhoso escolhido com uma vontade infinita de sentimento. Um Templo precisa de altura, o esforço de ascender a ele impõem respeito. O alto embasamento, como uma escadaria, aumenta essa impressão à medida que penosamente se sobe. E o grande ritmo grave da colunata elevando a sua barbara grandeza perante os deuses nórdicos, como se alcançando simplesmente perante um ser mais alto e harmonioso...

...Que formoso é ver um templo erguido imóvel entre o verde, com árvores ao redor e com uma praça de arena livre frente ao mesmo, não demasiado grande! Um dia maravilhoso..." Agrigento, 15 de Fevereiro ³² (pág.295).

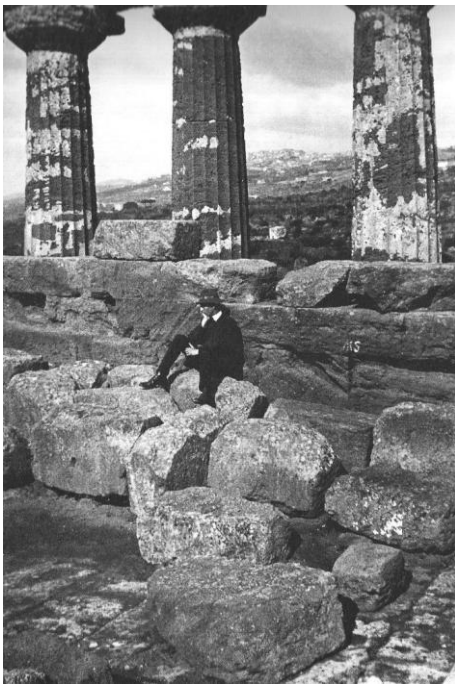


Fig. 73 – Paestum, Nápoles. Erik G. Asplund

A passagem de Asplund pela Tunísia a meio da sua longa viagem, terá sido pelas suas descrições, um momento particularmente sensível, não tanto pela existência de qualquer obra singularmente notável, mas pela experiência única de estar num local, com uma luz, uma vivência, um ambiente e uma cultura completamente opostos às suas origens nórdicas. Em relação à arquitectura árabe, Asplund realça o contraste entre o dentro e o fora, entre a simplicidade e a continuidade formal dos espaços exteriores, na delicada proporção das ruas e ruelas da Medina, na força da luz, com o

³² PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

conforto dos espaços interiores, nomeadamente no controlo preciso da luz e da sombra para a qualificação desses espaços interiores, ou de transição como os *Kasbah*.

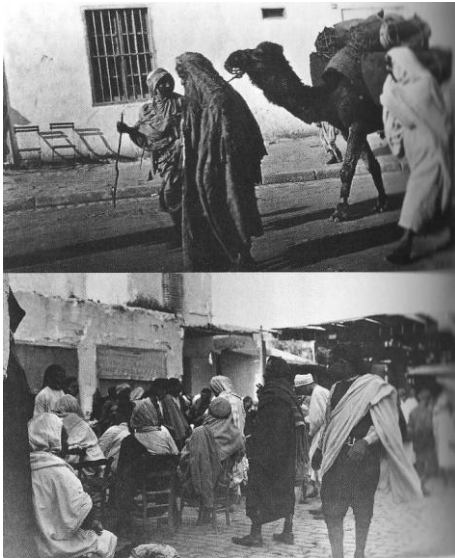


Fig. 74 - Tunes, Tunísia. Erik G. Asplund

“Tunes é o mais divertido que vi nos meus 28 anos de existência. Não pela sua arte, mas sim pelo seu destacado carácter alegre e vital, oriental...Sobre as nossas cabeças um céu claro e profundo, como eu jamais tinha visto, com uma tal tonalidade na sua cor que estou constantemente imaginando o céu como uma vasta cúpula pintada de azul. Todos os edifícios brancos, as ruas de um branco de cal deslumbrante, fazendo doer os nossos olhos, que pareciam umas estreitas fissuras. E logo a vida mais agitada e com mais movimento que qualquer cidade de Itália. Árabes altos e elegantes vestidos com mantos brancos, capuz e turbantes de seda amarela e roxa, pernas nuas e descalços, ou com um par de preciosas babuchas amarelas, por vezes bordadas. Ou com uma túnica roxa com pendões negros,”

De Palermo a Tunes, 3 de Março³³ (pág.311).

No dia 12 de Março Asplund parte da Tunísia, passa por Palermo e regressa a Nápoles, onde permanece até ao dia 21 de Março quando parte para Roma.

Asplund nesta segunda estada em Nápoles de cerca de dez dias, agora com tempo visita a cidade por dentro e não fica particularmente agradado, com a excepção do

³³ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

Museu, pois entende a cidade em si suja e ruidosa. Durante este tempo em Nápoles, a sua atenção e interesse é mais sensível, às visitas ao Vesúvio, às ruínas de Pompeia e ao Templo Grego de Paestum. Como alguém, fruto duma cultura com especial sensibilidade aos factos da natureza e da paisagem, fica obviamente convertido à força da natureza, quando depois duma longa caminhada chega à cratera do vulcão em actividade adormecida.

“ ...Por fim detivemo-nos num sítio do qual tínhamos uma vista clara da cratera, Oh! Ali havia paredes completamente verticais, paredes que se cruzavam e caíam a pique até à enorme cratera. No fundo via-se um plano, no qual todavia existia outro oco cónico e do qual saía um fumo horrivelmente espesso, como de um pote a ferver muito barulhento. Esplêndido! “ Nápoles, 13 de Março³⁴ (pág.321).



Fig. 75 – Pompeia – Postal da colecção de Asplund

Em Pompeia, Asplund emociona-se com os sinais do trágico fim da cidade e dos seus habitantes, admira e imagina com especial enlevo o antigo esplendor, do que terá sido em tempos aquela cidade; como um outro testemunho dum classicismo, de carácter próprio e com óbvias ligações ao classicismo grego não só em termos urbanísticos, com as suas ruas e espaços públicos, mas também com o requinte e delicadeza das casas e seus espaços privados.

“..Pompeia. Era tudo tão formoso e tão estranho... As ruas com o seu antigo empedrado e suas altas calçadas, e poços, e todas as casas meio destruídas. No museu podem-se ver moldes das pessoas na sua penosa luta pela vida debaixo da

³⁴ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

chuva de cinzas; ali vê-se uma mulher com a cara contra o chão e mão tapando a boca, um homem com uma expressão resignada, outro homem numa violenta luta por fugir, um cão pateando horripelantemente....Brilhando entre o horror há sem dúvida, sinais de toda a magnificência e esplendor que existiu nesta cidade de gente rica e coração alegre. Todavia hoje, o Fórum é algo de grande beleza, amplo e aberto a um vale dominado por montículos rochosos. Colunas em dois níveis dos dois lados, um templo num extremo e edifícios públicos no outro. O efeito geral desta praça é muito emocionante. As ruas de ambos os lados dos templos estão cobertas por arcos de triunfo. Outra rua que desemboca num lado largo está fechada por postes de pedra, para impedir o tráfego na praça. Os templos são pequenos porém belos, embora desde logo, não tão imponentes como os gregos. As colunas mais esbeltas e com intercolúnios maiores, as estrias mais profundas; no conjunto, resulta tudo mais ligeiro e esbelto. A Basílica com colunas revestidas de tijolos modelados. A casa Boncego provoca o aplauso.

Definitivamente, é uma agradável sensação passar directamente desde a porta exterior a este pátio aberto com o seu tanque, *impluvium*, no centro, e desde aí ver o peristilo e a sua fila de colunas estucadas. O conjunto é encantador e agradável, com todas as divisões abertas para dois pátios, ao mesmo nível, ou quanto muito com um ou três degraus de diferença. As pequenas dimensões, o mesmo em planta do que em alçado, fazem com que o conjunto pareça tão “pessoal” e confortavelmente classe-média, em agradável contraste com os edifícios monumentais da antiguidade, onde ficamos quase paralisados de medo com a sua grandeza e, por exemplo, com os palácios renascentistas dos poderosos, dum tamanho e uma opulência aparentemente só desenhados para recepções e prestígio social..” Pompeia, 19 de Março³⁵ (pág.323)

Nesta descrição de Pompeia, Asplund abre-nos muitas pistas que poderemos encontrar mais tarde nas suas obras, além claro do testemunho humano e emocionado sobre o terrível fim dos cidadãos da antiga cidade romana. Na descrição que Asplund nos deixa da arquitectura romana de Pompeia, podemos ler a génese grega da composição e do formulário arquitectónico, seja constructivamente como conceptualmente. No entanto Asplund encontra aqui uma dimensão humana e estética, bem diferente da dos templos gregos, uma dimensão mais á escala do homem, na procura do conforto doméstico e na delicadeza dos elementos

³⁵ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

constructivos e da decoração. Asplund descreve um ambiente arquitectónico vivo, que só uma verdadeira arquitectura à procura duma escala assertiva torna possível; uma arquitectura que também é cidade e mais que isso, pode-se dizer, decreve um conteúdo humanístico enraizado no seu *modus vivendi* que encontra reciprocidade nas formas arquitectónicas.

Em Paestum, ao observar o velho templo grego Asplund experimenta as mesmas emoções que sentiu em Agrigento, ao ver pela primeira vez o Templo da Concórdia.



Fig. 76 - Templo Paestum, Nápoles

“Um dia fomos a Paestum. Quando chegamos aos templos, na vasta planície desolada, fomos surpreendidos por uma tormenta. Era uma tempestade que vinha do mar, pois a chuva caía completamente na horizontal. A erva e os arbustos estavam completamente esmagados contra o solo. A tormenta uivava espantosamente, atravessando o antigo templo que resistia tenazmente. Ali estávamos nós, sem tecto completamente desguarnecidos, aprisionados contra as caneluras das colunas.

O trovão rugia e o relâmpago brilhava e iluminava medonhamente a vasta planície. Durou meia hora, durante este tempo quase pensamos que encontraríamos as nossas sepulturas entre as ruínas daqueles formosos templos gregos. E, de repente, tudo passou; o ar ficou calmo, o sol brilhou quente, suave e amistoso, o travertino dorado e o seu templo brilharam com renovada beleza e a impressão era tão grandiosa como em Agrigento! Paestum, 20 de Março³⁶ (pag.323)

Esta descrição faz-nos lembrar curiosamente, uma síntese da estética do pitoresco e do sublime, não tão distantes e as raízes do próprio neoclassicismo, a magnitude dos

³⁶ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori

fenómenos naturais e da história tornam-se tangíveis quer por essa magnitude, quer pela sua presença que se toca, numa pedra ou numa gota de água da chuva.

De volta a Roma, onde se separa do seu amigo Bensov, Asplund segue para norte, passando pela região da Umbria por Assis e Perugia. Em Assis regista em especial as relações de composição, escala, luz e atmosfera da Basílica e de diversas igrejas, como Sta. Chiara e S. Francisco, aqui descreve a relação de contraste entre o ambiente e a penumbra circumspecta da cripta e a luminosidade gótica da nave central, assim como a beleza dos Frescos de Giotto iluminados pelas grandes janelas góticas das naves laterais. Em Perugia além da constante observação e estudo da composição e proporções das casas e dos palácios renascentistas, Asplund realça a relação de harmonia entre a vida nas ruas e nas praças e os factos arquitectónicos, que a enquadra.

É neste mesmo registo que a viagem segue para norte, para a região da Toscânia, em Siena e Florença até ao Veneto em Veneza, Vicenza ou Verona, no seu diário Asplund continua a registar os pormenores constructivos e decorativos, a elegância dos arcos e das colunas, das janelas, dos baldaquinos e das lóginas, as observações de agrado e desagrado com a composição desta ou aquela fachada dos palácios e das igrejas, o ambiente duma qualquer rua ou das formosas praças, das várias cidades que vai visitando. Culminando o seu esplendor, pelos canais, pontes, ruelas e becos de Veneza, assim como nos delicados palácios venezianos e claro na Praça de São Marcos, com a sua geometria em planta, a sua escala, e a colunata das Procuradorias.

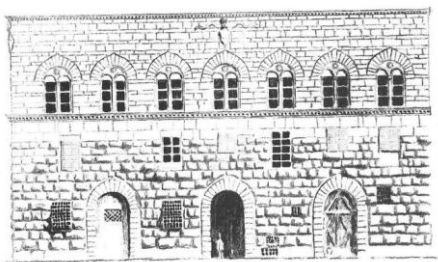


Fig. 77 - Palazzo Strozzi, 1914. Erik G. Asplund

“ Não gosto muito nem do Palazzo Strozzi nem do Palazzo Ricardi. Depois da diminuição dos relevos rústicos do primeiro piso, o que é bonito no piso superior são as cornijas, com a sua enorme escala, como um violento protesto (2,5m de altura e

uma cornija tão grande, como em Strozzi), como um perigo eminente. Ali onde as cornijas do Palacio Strozzi estão por acabar---porventura metade da altura e da cornija--fique melhor! O palácio Farnese de Miguel Ângelo em Roma é muito mais equilibrado. No Palacio Strozzi, o embasamento rústico do piso inferior está feito em blocos igualmente talhados, todos com o mesmo perfil regular; não é tão bom como os de Pitti, Strozzino ou Ugoccioni. A força formosa de uma obra tão rústica não encaixa na cuidada delicadeza no traçado do rico perfil idêntico. Os detalhes do Strozzi são também mais rígidos que os outros. Strozzino é encantador....”³⁷ (pág.347)

Depois da sua longa viagem pelo Mediterrâneo, Asplund no seu retorno a Estocolmo inicia um período de grande produção, na qual poderemos ver com clareza, o reflexo das contaminações de tudo aquilo que observou e estudou pelas terras do sul, desta extensa lista destacam-se várias obras, grande parte delas com longos tempos de projecto e construção.

Em 1915, conjuntamente com Lewerentz, ganha o já citado concurso para o Cemitério a Sul de Estocolmo, projecto e construção que se estende por 25 anos entre 1915 e 1940 (Fig.75), mais conhecido como *Woodland Cemetery*, ou Cemitério do Bosque. Nesse mesmo ano de 1915 ganha o segundo prémio para a Escola Primária de Gotemburgo (Fig.76), cujo projecto viria a desenvolver mais tarde e a obra terminará em 1924. Ainda em 1915 Asplund retoma o projecto de 1913 para a Extensão da Câmara Municipal de Gotemburgo (Fig.79), projecto este que teve diversas versões, tanto programáticas como conceptuais, cuja obra só fica concluída no ano de 1937.



Fig. 78 - Cemitério de Estocolmo, Planta de 1915. Erik G. Asplund

³⁷ PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editori



Fig. 79 - Escola Primária de Gotemburgo, 1915-1924. Erik G. Asplund

Em 1917 e 1918 Asplund projecta e constroi uma das suas casas mais conhecidas a Villa Snellman (Fig.77), também em 1917 começa a projectar o seu primeiro Tribunal, o singular Tribunal do Concelho de Lister em Sölvesborg (Fig.78), cuja obra só termina em 1921.



Fig. 80 - Villa Snellman, 1917-1918. Erik G. Asplund



Fig. 81 - Tribunal do Concelho de Lister em Sölvesborg, 1917-1921. Erik G. Asplund

Em 1918 projecta a Capela do Bosque (1918-1920) no Cemitério do Bosque. Ainda em 1918 retoma novamente o projecto de Extensão da Câmara Municipal de Gotemburgo e da Praça Gustaf Adolf, agora com um programa renovado que inclui a Extensão do Tribunal Municipal



Fig. 82 - Extensão do Tribunal Municipal, 1918. Erik G. Asplund

Em 1920 começa o projecto da Biblioteca Municipal de Estocolmo (Fig.80), sem dúvida uma das suas obras mais reconhecidas, a qual abre ao público no ano de 1928.



Fig. 83 - Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1920-1928. Erik G. Asplund

Em 1922 destaca-se o delicado Cinema Skandia (Fig.81), que inaugura em 1923, obra que culmina o seu período do chamado “Classicismo Moderno”, pois em finais dos anos 20, Asplund projecta uma série de obras com fortes influências do Funcionalismo, das quais se destaca o projecto para Exposição Internacional de Estocolmo (1928-1930). Por último destacaríamos uma das suas últimas obras, uma pequena casa de verão para o próprio, a Casa Stennäs de 1937 em Sorunda (Fig.82).



Fig. 84 - Cinema Skandia, 1922-1923. Erik G. Asplund



Fig. 85 - Casa Stennäs, Sorunda, 1937. Erik G. Asplund

No estudo e na análise da obra de Asplund em geral e em particular nas obras acima citadas, podemos ler com clareza não só as referências no contexto do Classicismo Moderno, mas sobretudo o modo como Asplund interpretou com uma sensibilidade própria os princípios gerais deste movimento, assim como foram incorporadas nos diversos projectos e obras, as diversas referências, ou contaminações, que mais o marcaram no decurso das suas viagens, em especial na *Grand Tour* mediterrânea.

Na Villa Snellman (1917-1918), que foi das primeiras obras construídas, a mais significativa, apesar desta ter uma área considerável com cerca de 370m², Asplund projecta uma casa de uma grande simplicidade e austeridade exterior, composta basicamente por dois corpos de planta rectangular, que se encontram implantados com uma ligeira torção. Dois corpos de escalas diferentes, o mais pequeno com uma cobertura de quatro águas e o maior com uma cobertura de duas águas. Sendo que o corpo maior, se assume claramente como o rosto da casa. A composição deste corpo principal, no seu ligeiro desalinhamento dos vãos exteriores, leva-nos de volta a certa arquitectura erudita de inspiração vernacular, que Asplund encontrou por terras de Itália. Esta subtil subversão compositiva, esconde um sofisticado e refinado tratamento dos espaços interiores, onde encontramos outras subtis subversões, nomeadamente as distorções em planta, no átrio, nas escadas principais ou no corredor do piso superior, assim como na sala redonda.

Ainda no exterior nos seus contidos elementos decorativos, seja nos baixos-relevos em forma de panejamentos, seja no coberto de entrada tipo baldaquino suspenso, encontramos referências nas descrições do diário de viagem, da requintada arquitectura doméstica do clássico romano de Pompeia.

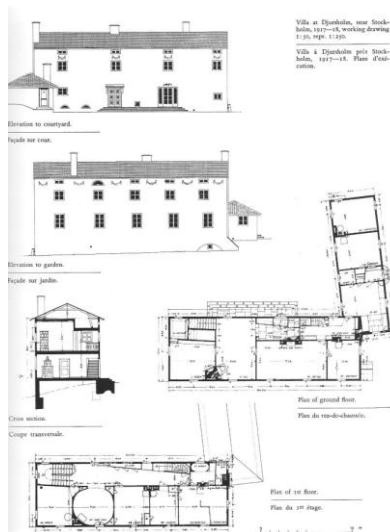


Fig. 86 – Plantas e Alçados da Villa Snellman, 1917-1918. Erik G. Asplund

O projecto da Escola Primária de Gotemburgo (1915-1924), que consistiu na ampliação duma pequena escola existente, nos seus princípios conceptuais compositivos e formais, está muito próximo da Villa Snellman, isto apesar da sua natureza programática, escala e expressão constructiva, ser completamente diferente, principalmente no exterior. Também aqui encontramos o mesmo princípio de formação, à maneira da Villa Snellman, composta por dois corpos de planta rectangular, que se encontram implantados com uma ligeira torção e com coberturas de geometrias diferentes. O bloco mais pequeno com uma cobertura de quatro águas, corresponde à escola pré-existente, sendo o novo bloco neste caso, o corpo maior com quatro pisos e duas águas e assume-se ainda mais claramente como o rosto da escola, reforçado pelo tratamento decorativo do entablamento, ou tímpano, na fachada do acesso principal, com um conjunto de esculturas de Ivar Johnsson, à maneira dos Templos Gregos.

A ligeira torção na implantação dos dois corpos, nas duas obras cria uma forte tensão, como se fossem dois edifícios construídos em tempos diferentes e também na leitura do espaço exterior. Tudo isto remete-nos para dois lugares notáveis em Itália, que Asplund visitou e apreciou em particular, enquanto relação entre edifícios, seja a Villa Adriana perto da cidade de Tivoli a trinta quilómetros de Roma, seja enquanto espaço exterior a Praça de S. Marcos em Veneza.

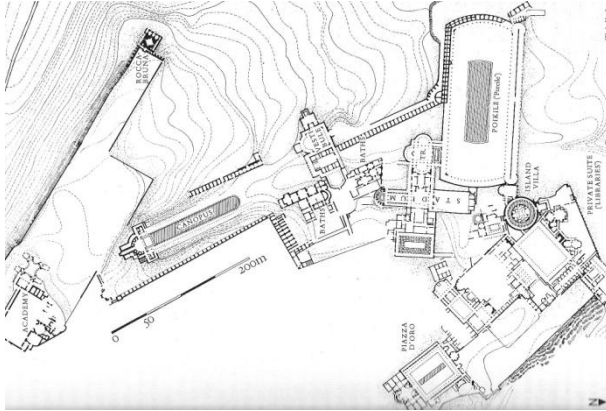


Fig. 87 - Planta Villa Adriana

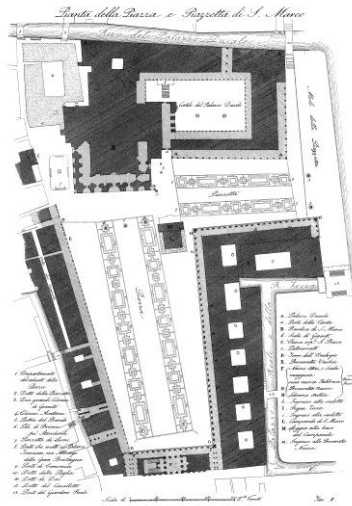


Fig. 88 - Planta Praça de S. Marcos Veneza

Na concepção e na construção dos ambientes interiores destas duas obras, como sucede no Cinema Skandia, no Tribunal do Concelho de Lister, na Capela do Bosque, ou Biblioteca de Estocolmo, podemos encontrar mais dois exemplos típicos do modo refinado e particular de Asplund entender a arquitectura do classicismo moderno, na procura da clareza do clássico, sem querer ser ortodoxo, sempre subvertendo muitos desses princípios – pois para Asplund e para os seus colegas o ser clássico, não era a sua principal motivação.

Nas obras de Asplund destes primeiros anos, enquanto os exteriores eram pensados projectados e construídos, sempre com uma grande simplicidade e austeridade, quase sempre com o mínimo recurso a materiais e a cores. Nos espaços interiores, podemos sentir o sentido do conforto e da escala adequada, inspirando-se no modo como o

próprio descreveu os interiores da arquitectura doméstica de Pompeia, recorrendo muitas das vezes ao refinado uso da cor, com certos elementos decorativos como os frisos estucados em baixo relevo, ao desenho da iluminação, das portas, mobiliário, etc. Se esta maneira de pensar e de conceber os ambientes interiores, era na altura, um *modus operandi* transversal aos arquitectos nórdicos da sua geração, no caso das obras de Asplund assume uma via própria, particularmente assertiva na conjugação das citações dos referenciais históricos através duma reinterpretação própria e não literal, de um delicado desenho e na busca de soluções espaciais de grande clareza formal, imaginativa e sempre dum inesperado resultado. Esta procura da clareza e o modo como Asplund conjuga a ideia central, com as diversas referências ou citações, é evidente quando estudamos ou visitamos as suas obras, pois da sua leitura exterior dificilmente imaginamos a riqueza e a complexidade dos seus espaços interiores.

No Tribunal do Concelho de Lister, retoma a simplicidade da solução em planta, com a sala central redonda (a qual era suposto ter uma cúpula em betão armado) e o restante programa distribuído em forma de U, solução esta mais tarde desenvolvida na Biblioteca de Estocolmo. Asplund concebe uma obra de grande complexidade e variedade formal, tanto em corte como nas suas diversas vistas exteriores, assumindo um edifício que no fundo só tem um “rosto”, a fachada principal de inspiração algures entre o vernáculo e o clássico, pois os restantes alçados resultam mais da concepção dos espaços interiores. Assim acontece que todos os outros lados acabam por ser surpreendentemente diferentes, pode-se assim dizer, que aqui se lê uma verdadeira coexistência de diferentes expressões culturais, de vidas e de referências, no fundo as tais contaminações.

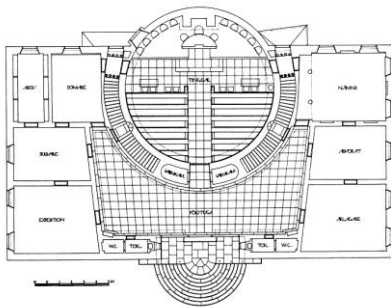


Fig. 89 - Tribunal do Concelho de Lister. Erik G. Asplund

Similar estratégia de concepção surge no pequeno projecto da Capela do Bosque do Cemitério de Estocolmo, que começa a ser desenvolvido em 1918 e termina em 1920, ano em que o Cemitério abre ao público, neste que foi o primeiro dos diversos edifícios que constituem o plano geral do cemitério.

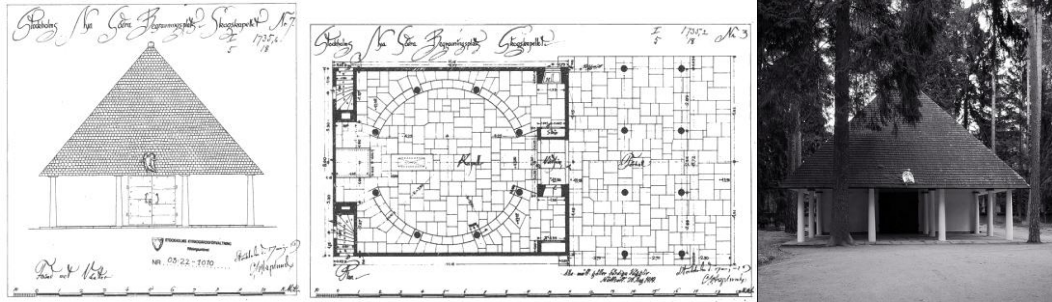


Fig. 90 - Capela do Bosque, 1918-1920. Erik G. Asplund

Quando Asplund começa a desenvolver o projecto da capela, já sabia que iriam ser construídos mais tarde outros edifícios, capelas e equipamentos de apoio, os quais seriam os elementos estruturantes do conjunto do cemitério. Nomeadamente a Capela da Ressurreição (1921-1925) da autoria de Lewrentz e o conjunto principal que remata o Caminho da Cruz, que inclui o Crematório, Capela da Fé, Capela da Esperança, Capela da Sagrada Cruz, Pórtico e diversos serviços de apoio (1935-1940), conjunto este desenvolvido por Asplund.

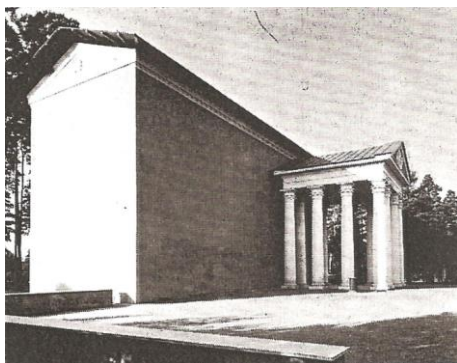


Fig. 91 - Capela da Ressurreição, 1921-1925. S Lewerentz



Fig. 92 - Cemitério de Enskede, Estocolmo, 1915-40. S. Lewerentz e Erik G. Asplund

Assim, a pequena Capela do Bosque foi concebida para funcionar temporariamente como a única Capela e mais tarde para cerimónias mais íntimas. Daqui surgiram duas opções de princípio, o não assumir nenhuma monumentalidade e o estar implantada discretamente no meio do Bosque, como uma pequena cabana que de repente surge entre os troncos dos altos pinheiros. Asplund concebeu primeiro uma versão mais marcadamente de inspiração clássica, mas depois duma viagem à Dinamarca onde visita o parque romântico de Liselund, revê o desenho da pequena capela, à maneira dos pequenos abrigos que por lá encontra, com coberturas com grandes pendestes de quatro águas. É assim que do encontro de uma referência anterior, com a presença dum classicismo mais abstracto e austero, que nasce o desenho final da Capela do Bosque, com a forte presença da cobertura negra de quatro águas, o coberto de entrada com as suas doze colunas em continuidade espacial com os troncos das árvores do bosque. Culminando como sempre em Asplund, a surpresa espacial quando se acede ao seu interior, com uma inesperada cúpula com luz zenital, apoiada em oito delicadas colunas, no centro da pequena capela de planta quadrada.

Ainda neste senso particular e delicado do tratamento dos espaços interiores, teremos de destacar o Cinema Skandia em Estocolmo. Nesta obra Asplund explora até aos seus limites, as possibilidades de criar um espaço quase onírico através do recurso aos meios atrás referidos, culminando no momento em que, na Sala, cria um tecto abobadado de cor azul-escuro, como que desmaterializando esse mesmo tecto, para recriar o ambiente dum cinema a céu aberto, que nos faz lembrar a sua descrição de espanto e admiração quando chegou à Tunísia, ao escrever:

“....Sobre as nossas cabeças um céu claro e profundo, como eu jamais tinha visto, com uma tal tonalidade na sua cor que estou constantemente imaginando o céu como uma vasta cúpula pintada de azul...”.

Ainda também como referência, à solução do tecto abobadado pintado de azul escuro, como um céu nocturno estrelado, não poderemos deixar de referir os Frescos de Giotto na Capela Scrovegni (ou Capela da Arena), em Pádua, por onde Asplund também passou.

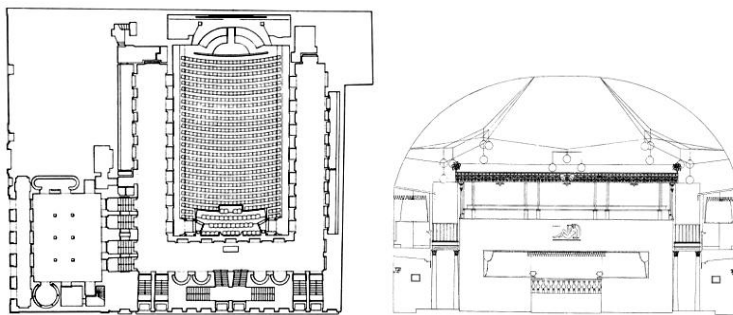


Fig. 93 - Planta e Corte do Cinema Skandia. Erik G. Asplund

O Cinema Skandia abriu as suas portas ao público em Setembro de 1923, a Biblioteca de Estocolmo foi acabada em 1927 e em 1930 abre ao público a Exposição Internacional de Estocolmo sobre o tema do habitar, sendo Asplund o arquitecto principal responsável dos projectos, em conjunto com Lewerentz e Sven Markelius.

Esta exposição significou uma viragem na obra de Asplund, viragem aparentemente radical mas não permanente. Com a Exposição de 1930, no seu mais puro estilo Funcionalista, os seus autores quiseram inequivocamente marcar a afirmação que o tempo do Classicismo Moderno tinha acabado. De facto na Biblioteca de Estocolmo, Asplund já anunciava esta mudança, no desenho dos edifícios que se constituem como enbasamento da Biblioteca e que fazem o plano marginal com as ruas envolventes.



Fig. 94 - Exposição Internacional de Estocolmo, 1930. Erik G. Asplund

Aliás no que diz respeito à própria Biblioteca, se na sua concepção geral, tanto em planta como formalmente no desenho e na composição das fachadas exteriores, ainda podemos rever os mesmos princípios das suas obras anteriores (ainda se pode sentir as referências de Itália, como certos Palácios Renascentistas, ou Santo Stefano Rotundo), já no seu interior podemos constatar, que salvo alguns momentos de excepção como a escadaria de acesso, a cor desapareceu, os elementos decorativos de inspiração romana também desapareceram, agora é o branco e a luz que fazem realçar a pureza das formas.



Fig. 95 - Biblioteca de Estocolmo. Erik G. Asplund



Fig. 96 - Casa Stennäs, 1937. Erik G. Asplund



Fig. 97 - Crematório e Pórtico Cemitério do Bosque, 1940. Erik G. Asplund

Mas se o Classicismo Moderno, desapareceu de facto com a Biblioteca, no entanto Asplund não se converteu num dogmático moderno com a experiência da Expo de Estocolmo de 1930. Na realidade nas poucas obras que Asplund ainda teve a oportunidade de concluir, a sua arquitectura continuou num certo sentido do clássico, do vernáculo e do moderno, como podemos ver na Extensão da Câmara Municipal de Gotemburgo obra concluída em 1937, na sua própria casa de verão, a Casa Stennäs em Sorunda também concluída em 1937, ou na sua derradeira obra, provavelmente a sua obra-prima no Cemitério do Bosque, o conjunto do Crematório, Capela da Fé, Capela da Esperança, Capela da Sagrada Cruz e Pórtico, obra acabada no ano da sua morte em 1940.

5.3- Finlândia – Alvar Aalto



Aalto em Veneza em 1952

Hugo Alvar Henrik Aalto nasceu a 3 de Fevereiro de 1898 em Kuortane perto de Seinäjoki, filho de J.H. Aalto e Selma de nascimento Hackstedt, pertencente à minoria de finlandeses de origem sueca, o que fez do jovem Aalto um dos finlandeses com sangue sueco e bilingue desde o nascimento.

Em 1903 Alvar Aalto os seus pais e os seus três irmãos, mudam-se para Jyväskylä a cidade mais importante da grande região centro-sul da Finlândia, numa Finlândia que na altura ainda não era uma nação independente, era um Grão-Ducado sob o domínio russo. Foi aqui que Aalto viveu, cresceu e se tornou adulto, nesta pequena cidade onde o seu pai J.H. Aalto chegou a ser Presidente do Município, desde muito cedo desportaram as aptidões inatas que iriam marcar a sua personalidade e carácter ao longo da sua vida. Esse seu carácter afável e social, marcado por uma grande facilidade no uso da palavra, seja escrita ou oral, assim como pelas suas aptidões artísticas especialmente para o desenho. O campo artístico sempre foi onde Aalto estava mais à vontade, o jovem estudante destacou-se por inúmeras vezes, seja em concursos de desenho para estudantes no liceu de Jyväskylä, o primeiro dos quais com a idade de 12 anos, ou quando tinha 15 anos desenhou uma série de logos para o jornal *Keski-Suomi*. Durante os anos de adolescência e juventude, Aalto fez inúmeros desenhos, aguarelas e caricaturas, com uma qualidade acima da média, o que apontaria para um futuro natural no mundo das artes, nomeadamente no desenho e pintura.

No entanto contrariando esta apetência para o mundo das Artes, no ano de 1916 Aalto parte para Helsínquia para se formar em Arquitectura no Instituto de Tecnologia de Helsínquia.

Durante os anos de formação de Aalto, houve dois Professores arquitectos que o marcaram em particular, Carolus Lindberg (1889-1955) que o introduziu à sensibilidade e pensamento da Arte Nova e do Nacional-Romantismo, na sua relação entre o orgânico e o humanismo, isto apesar de Aalto nunca ter tido um qualquer especial apreço pela Arte Nova. Mas foi Armas Lindgren (1874-1929), através das suas aulas e conferências sobre o renascimento Italiano, que abriu a sensibilidade e admiração duma vida para a cultura mediterrânica, foi aqui que começou a admiração de Aalto pelo renascimento e pelas cidades Italianas, desde as arquitecturas de Brunelleschi, Alberti, Palladio ou a arquitectura Veneziana, até a pintura de Giotto, Fra Angelico, Piero della Francesca ou Andrea Mantegna.

Após a Finlândia ter declarado a Independência em 6 de Dezembro de 1917, seguiu-se um período confuso de Guerra Civil na primavera de 1918, na qual o jovem Aalto participou ao alistar-se no *Corpo de Defesa* comandado pelo general Mannerheim, para assegurar a independência contra as investidas do Exército Vermelho, o qual permaneceu no território finlandês, isto depois do novo governo Soviético já ter reconhecido a Independência Finlandesa. Após a vitória dos finlandeses no final da primavera de 1918, Aalto regressa a Helsínquia para acabar os seus estudos, onde se forma em Arquitectura no ano de 1921.

Em 1920, ainda estudante Aalto faz a sua primeira viagem ao estrangeiro, que naturalmente foi aos países vizinhos do Norte, a Suécia e a Dinamarca, tomando então contacto directo com algumas das obras mais significativas, que estavam a ser projectadas e construídas. Em Estocolmo fica especialmente impressionado com as obras de Ragnar Östberg e Gunnar Asplund, visitando algumas das obras mais importantes que estavam então em curso como a Câmara Municipal da autoria de Östberg, e a Biblioteca Municipal de Asplund, assim como as primeiras obras do Cemitério da Floresta como a Capela do Bosque. Ainda na Suécia vai até Gotemburgo onde se encontra com o colega e compatriota Hilding Ekelund que era à altura assistente de Hakon Ahlberg, que estava por então a projectar as principais obras para a grande Exposição de Arte e Industria de Gotemburgo para o ano de 1923.

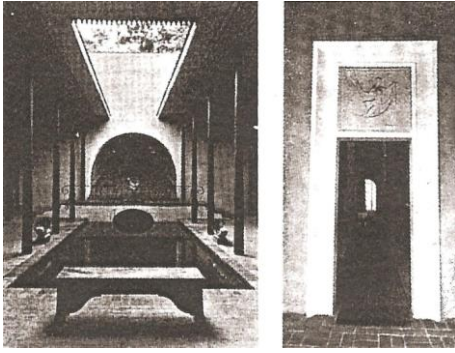


Fig. 98 - Exposição do Báltico, 1923. Hakon Ahlberg



Fig. 99 - Câmara de Copenhaga, 1892-1905. Martin Nyrop

Em Copenhaga visita e partilha do mesmo entusiasmo com a obra da Câmara Municipal de Martin Nyrop. Entre o ano de 1921 e 1923 quando volta para Jyväskylä para abrir o seu primeiro escritório, Aalto começa a sua actividade como arquitecto com pequenas encomendas para habitações unifamiliares, sendo de seguida novamente chamado ao exército para cumprir o resto do serviço militar.

Ainda antes de ter aberto o seu escritório em Jyväskylä, Aalto em 1923 faz a sua segunda visita à Suécia, mais concretamente a Gotemburgo para visitar a Grande Exposição de 1923, onde permanece uma temporada desde Julho a Outubro. Durante estes meses que rematam o seu período de aprendizagem antes de entrar de facto na vida profissional, Aalto estuda com atenção os vários edifícios e conteúdos da Exposição, em especial o Palácio das Artes Industriais de Hakon Alberg, obra que já conhecia de projecto da sua primeira visita à Suécia. Este refinado Pavilhão de Hakon Alberg, com a sua inspiração na delicada arquitectura doméstica de Pompeia, o seu pátio, o *inpluvium*, as delicadas colunas e todo o restante enredo, irá reflectir-se em diversas obras de Aalto.

Em Outubro de 1923 em Jyväskylä, Aalto abre aquele que foi formalmente o seu primeiro escritório, em 1924 casa com a arquitecta Aino Marsio Mandelin, que nasceu em 1894 em Helsínquia. No ano de 1924 Aalto e Aino, fazem a sua viagem de lua-de-mel por Itália, esta viagem foi a primeira de muitas pelas terras do mediterrâneo, consolidando para sempre o interesse e o lugar privilegiado, que a cultura do sul sempre ocupou na vida e obra de Aalto, principalmente tudo o que vinha de Itália.

Aino Aalto, que morre prematuramente em 1949 com 55 anos, representou um papel central na vida de Aalto, tanto a nível pessoal, como profissional, Aino sempre acompanhou e trabalhou par-a-par com Aalto, no ateliê de arquitectura de ambos e teve um papel mais central na parte do desenho e produção de mobiliário, fundamentalmente na firma Artek fundada em 1936, pelo casal Aalto e por Maire Gullichsen (de nascimento Ahlström), filha de Walter Ahlström, nessa época director da vasta Companhia Ahlström de madeira e papel.

É ainda durante o período de Jyväskylä, que Aalto em 1926 volta novamente à Suécia e à Dinamarca, para visitar e estudar o que de novo estava a acontecer na arquitectura e para encetar contactos e amizades que serão marcantes para o resto da sua vida, assim como para rever amigos dos tempos de formação, ou das campanhas militares de 1918. Nessa viagem em Estocolmo, conhece finalmente Gunnar Asplund, o Mestre que Aalto tanto admirava, assim como Sven Markelius que permanecerá um dos seus mais próximos amigos e colegas. Das obras de Asplund que Aalto visita, revisita e estuda com especial atenção e que muito o influenciaram, destaca-se naturalmente a Biblioteca Municipal de Estocolmo, a qual estava praticamente acabada, o Cemitério do Bosque em Enskede a sul de Estocolmo em permanente crescimento, assim como o novo e acabado Cinema Skandia aberto ao público em 1923.



Fig. 100 – Biblioteca Municipal de Estocolmo. Erik G. Asplund

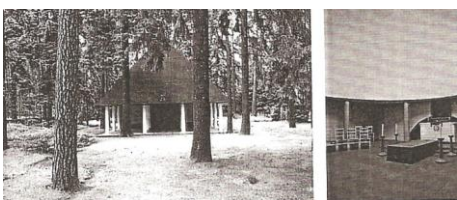


Fig. 101 – Cemitério do Bosque em Enskede. Erik G. Asplund

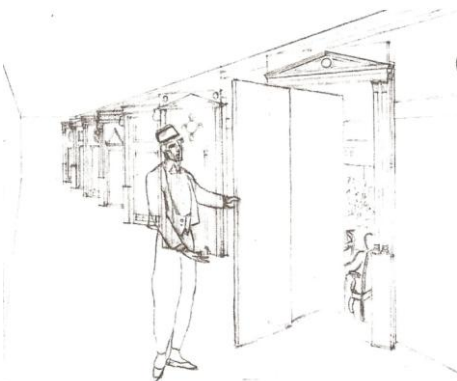


Fig. 102 - Cinema Skandia. Erik G. Asplund

Em Copenhaga, Aalto como seria de esperar fica especialmente impressionado com uma das obras mais fortes e marcantes do classicismo moderno dinamarquês, o Edifício Sede da Polícia de Hack Kampmann acabado em 1924 (Fig.56).

Os quatro anos, do período da estadia como arquitecto em Jyväskylä, desde 1923 a 1927, os seus inúmeros projectos e obras de Aalto caracterizam-se praticamente todos, pela influência do classicismo moderno, assim como pela sua crescente admiração pela cultura do Sul, e claro, em especial a Italiana.

Influências essas, que num primeiro tempo são fundamentalmente filtradas, ora via Suécia, pelas obras de Hakon Alberg ou de Sven Markelius e principalmente via Asplund. Também obviamente através do seu estudo e conhecimento directo da cultura mediterrânica e Italiana, a partir da sua viagem a Itália em 1923, cujo papel será fulcral no seu pensamento e acção, dentro e fora do ofício.

Aino e Aalto em 1927 mudam-se para Turku, reabrindo nessa cidade o escritório de arquitectura, sendo de realçar neste período a amizade com Erik Brygman (1891-1955), que trabalhava e vivia em Turku, chegando os dois colegas e amigos a colaborar em alguns trabalhos; como seja no desenho dos Pavilhões da Terceira Exposição Comercial Finlandesa em Turku no ano de 1929, para comemorar os 700 anos da cidade, a mais antiga cidade da Finlândia e capital até ao início do século XIX, quando o Czar Alexandre I transferiu a capital para Helsínquia.

Os seis anos em Turku de 1927 a 1933, caracterizam-se como anos de transição do classicismo moderno em direcção ao movimento moderno, que por então despertava em pleno, principalmente na Alemanha, Holanda, Suíça, França, na União Soviética e nos Estados Unidos da América. Sendo que para o jovem Aalto, as principais referências neste período vieram através das obras dos arquitectos alemães, como Walter Gropius (1883-1969), Ernst May (1886-1970) e Erich Mendelson (1887-1953), dos Suiços, Hannes Mayer (1889-1954) e Le Corbusier (1887-1965), dos Holandeses J.J.P.Oud (1890-1963) e J.A.Brinkman (1902-1949), do seu amigo francês André Lucart (1894-1970), dos construtivistas soviéticos Konstantin Melnikov (1890-1974), ou Vladimir Tatlin (1885-1953) e claro do Mestre americano Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Em 1933 Aalto e Aino mudam-se em definitivo para Helsínquia, passando desde então a viver e trabalhar na capital Finlandesa. Desde o início da sua vida de arquitecto, a grande maioria das obras públicas foram angariadas através de concursos públicos, uma prática generalizada nos países nórdicos em geral e em especial na jovem democracia finlandesa. É no final da década de trinta que Aalto alcança a consagração internacional, com algumas obras resultantes de concursos públicos, assim como fruto dos seus contactos com importantes clientes privados, como a família Ahlström. Esta referida consagração edifica-se basicamente com quatro obras; primeiro com duas

obras projectadas entre finais da década de vinte e acabadas de construir em meados de trinta, resultado de dois concursos públicos, a Biblioteca de Viipuri (1927-1935) e o Sanatório de Paimio (1928-1932), sendo as outras duas obras já do final da década, uma residência individual (ainda hoje a mais conhecida das casas projectadas por Aino e Alvar Aalto e), a Villa Mairea (1937-1939) em Noormarkku, construída para Harry e Maire Gullichsen, e ainda outra obra fruto dum concurso público, o Pavilhão Finlandês, na Exposição Internacional de Nova York de 1939 (1928-1939).



Fig. 103 - Biblioteca de Viipuri, 1927-1935. Alvar Aalto



Fig. 104 - Sanatório de Paimio, 1928-1932. Alvar Aalto



Fig. 105 - Villa Mairea em Noormarkku, 1937-1939. Alvar Aalto

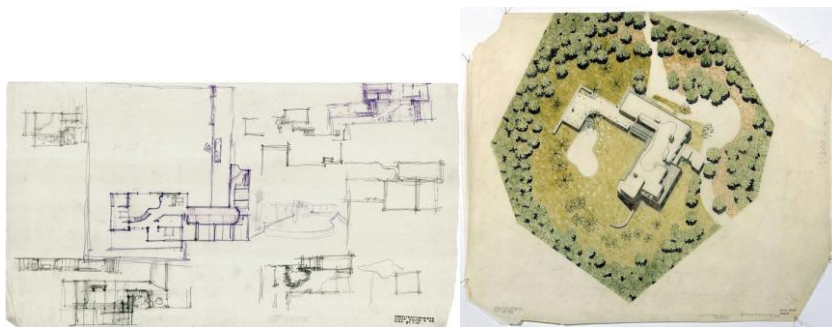


Fig. 106 - Esquisso Villa Mairea, 1937-1939. Alvar Aalto

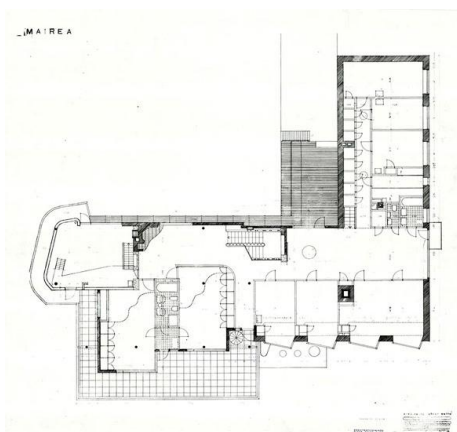


Fig. 107 - Planta Villa Mairea, 1937-1939. Alvar Aalto



Fig. 108 - Pavilhão Finlandês na Exposição Internacional de Nova York de 1939. Alvar Aalto

Aalto entre 1943 e 58, foi presidente da Associação dos Arquitectos Finlandeses SAFA, passando a membro honorário desde 58. Nos longos anos da Segunda Guerra Mundial, em que a Finlândia assumiu um papel dúbio, sem se juntar aos aliados, nem formalmente com a Alemanha de Hitler, acabando sim por entrar em conflito com a Rússia. Durante este período algo sombrio da história finlandesa, Aalto e Aino permaneceram em Helsínquia sempre a trabalhar, embora grande parte dos projectos produzidos nesses tempos, nunca chegaram a ser construídos.

No ano de 1938 o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, inaugura uma exposição monográfica sobre a arquitectura e o mobiliário de Alvar Aalto, a qual percorrerá posteriormente várias escolas de arquitectura em diversas cidades americanas. O sucesso desta exposição, aliado ao forte impacto do seu projecto para o Pavilhão Finlandês na Exposição Mundial de Nova Iorque de 1939, foram outros dois importantes contributos para a afirmação internacional do nome e obra de Aalto, principalmente nos Estados Unidos da América. Neste seguimento, após a Guerra, Aalto foi convidado para dar aulas nos Estados Unidos, pelo reputado MIT (Massachusetts Institute of Technology), em Cambridge-Boston, onde é Professor entre os anos de 1946 e 48, deixando a sua marca no *campus universitário* de Cambridge, ao projectar e construir uma das suas obras mais reconhecidas fora da Finlândia, uma residência de estudantes, a Baker House (1947-1948).

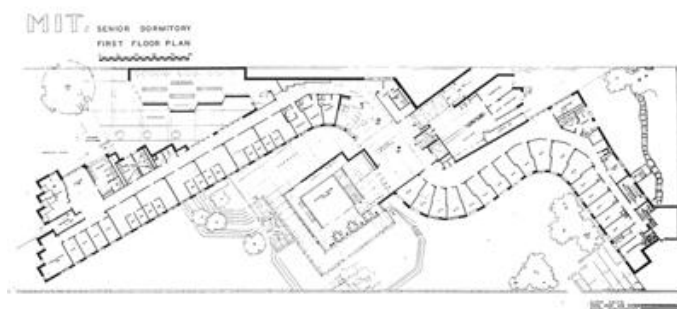


Fig. 109 - Planta da residencia de estudantes Baker House, 1947-1948. Alvar Aalto



Fig. 110 - Baker House. Alvar Aalto

Aino Aalto, morre em Helsínquia no ano de 1949 e no ano de 1952 Aalto casa com a sua colega Elissa Kaisa, (Mäkinemi de nascimento), que tinha começado a trabalhar no gabinete de Aalto desde o ano de 1949. Podemos dizer que em termos profissionais, Elissa Aalto passou de certa maneira a ocupar o lugar de Aino, no entanto os tempos e as circunstâncias eram bem diferentes, assim não poderemos comparar o incomparável. Se Aino entra na vida profissional de Alvar Aalto, no seu início até ao ano de 49, em que Aalto já era em definitivo um arquitecto reconhecido internacionalmente. Com Elissa diríamos que se passa um processo não propriamente oposto, mas bem diferente. Pois a partir da década de 50, Alvar Aalto era já de facto, um arquitecto com uma obra consolidada, sendo as décadas de 50 e 60 marcadas pelas obras de maior escala, como grande parte dos diversos centros cívicos, edifícios e equipamentos multi-funcionais, obras construídas dentro e fora da Finlândia, algumas das quais só ficaram concluídas em finais da década de 80.

Alvar Aalto morre em Helsínquia no ano de 1976, a partir de então Elissa continuou à frente do gabinete de Alvar Aalto e completou as diversas obras em curso, segundo os projectos iniciados por Aalto, como seja a Ópera de Essen (1959-1988), ou o Teatro de Seinäjoki (1959-1988), Elissa Aalto morre no ano 1994.

Alvar Aalto, dentro dos chamados Mestres do Movimento Moderno, foi um dos arquitectos mais productivos e multidisciplinares em termos de projectos e obras construídas, com cerca de quinhentos projectos, destes, perto de trezentos foram construídos, a maioria na Finlândia e alguns no estrangeiro. Dos seus inúmeros projectos e obras elaborados fora da Finlândia destacam-se:

Na América do Norte, em Cambridge, Boston a já referida Baker House (1947-1948) e no Oregon a Biblioteca do Seminário dos Benedictinos, Mount Angel Benedictine Abbey (1964-1968).



Fig. 111 - Mount Angel Benedictine, 1964-1968. Alvar Aalto

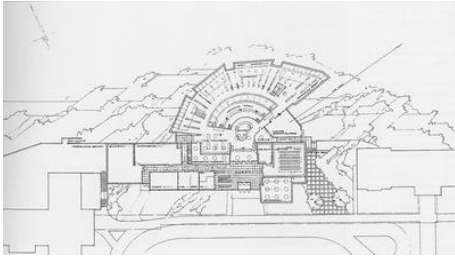


Fig. 112 - Planta da biblioteca do seminário dos Benedictinos. Alvar Aalto

Na Europa; na Dinamarca em Aalborg o Museu de arte da Jutlandia do Norte (1958-1972). Na Islândia em Reykjavik a Casa dos Países Nórdicos (1962-1968). Na Suécia em Avesta o Centro Sundh- Conjunto Residencial e Comercial (1955-1960) e em Uppsala o Edifício para a União de Estudantes Dala (1961-1965). Na Suíça em Lucerna o Bloco de Habitação Schönbühl (1964-1967). Em França em Bazoches-Sur-Guyonne a Maison Carré (1956-1959).



Fig. 113 - Maison Carré em Bazoches-Sur-Guyonne, França, 1956-1959. Alvar Aalto

Sendo no entanto a Alemanha, o país fora da Finlândia onde Aalto deixou mais obra construída, como em Berlim um Bloco de Habitação (1955-1957), para a Exposição Internacional de Habitação a INTERBAU – 1957, no já histórico Hansaviertel (a par com outros grandes arquitectos como Le Corbusier, Walter Gropius, Oscar Niemeyer, ou Kay Fisker). Em Bremem no novo bairro residencial, encontramos o mais radical exemplo habitacional em altura desenhado por Aalto, um icónico edifício com vinte e dois pisos com uma expressiva planta em leque, o Bloco de Habitação *Neue Vahr* (1958-1962). Em Wolfsburg, exactamente na mesma época, Aalto desenha também com uma expressiva planta em leque o Centro Cultural de Wolfsburg (1958-1962), ainda na Alemanha encontramos uma das últimas obras de Aalto, se não a ultima, a já referida Ópera de Essen (1959-1988).

– Aalto a Finlândia e o Mediterrâneo

A relação de Aalto com a cultura do Sul, surge naturalmente contextualizada no universo dos arquitectos e da cultura do Norte da Europa desde finais do século XVIII. Pois como já nos referimos, fazia parte da formação de qualquer arquitecto, ou homem da cultura as viagens ao Sul, ou “A Viagem”, para estudar *in loco*, as culturas eruditas ou vernaculares, do passado e do presente, os diferentes modos de vida, as paisagens, cidades e arquitecturas dos diversificados territórios mediterrânicos. Em particular, no caso dos arquitectos, muitas das vezes o objectivo central, radicava no estudo da composição dos exemplos notáveis da arquitectura clássica greco-romana e do renascimento. Das suas viagens ao Sul Mediterrâneo, Aalto ao contrário de Asplund, não deixou nenhum registo, tipo diário ou notas de viagem, deixou alguns desenhos de pessoas, de paisagens, de arquitecturas e testemunhos soltos em discurso escrito e discurso oral (que mais tarde foram fixados em textos escritos). De facto Asplund e outros arquitectos da geração anterior a Aalto, foram os últimos a viajar até ao Mediterrâneo segundo o modelo e a atitude neo-romântica da *Grand Tour*, isto até ao começo da Primeira Grande Guerra, pois a partir daí o Mundo mudou e muito, na realidade o século XX só começou depois da Grande Guerra.

Esta constatação de que de facto o mundo do século XIX e os seus ideais se prolongaram até à Guerra de 1914-18, não reside unicamente na dramática realidade da primeira Guerra Mundial. Pois se a esse facto juntarmos a Revolução Bolchevique de Outubro de 1917 na Rússia, que levou em 1922 ao aparecimento da União Soviética, facilmente nos apercebemos que a partir de 1918 entramos de facto num mundo diferente, mais global e interdependente. Sendo esta mudança ainda mais acentuada na Finlândia, pois como já nos referimos, foi em 1917 que a Pátria de Alvar Aalto finalmente alcança a tão desejada Independência.

É pois neste tempo e contexto de mudanças, que Aalto se forma como homem e arquitecto, quando Aalto em 1916 em plena Grande Guerra entra para o Instituto de Tecnologia de Helsínquia, ainda a Finlândia era um território sob o domínio do Czar Nicolau II da Rússia. Quando se forma em arquitectura em 1923, a grande Alemanha tinha perdido a Guerra, saindo humilhada pelo Tratado de Versalhes, já a Finlândia era independente e a milenar Rússia dos Czares tinha dado lugar à União Soviética.

Quando em 1924 Aalto e Aino partem para o mediterrâneo em viagem de lua-de-mel, o contexto histórico *espaço-temporal* era bem diferente de quando em 1913, Asplund (entre outros) fez a sua *Grand Tour*, conforme o próprio Aalto se refere, numa entrevista em 1954 à revista italiana “Cassabella Continuità” Nº 200, a uma pergunta sobre o que tinha visto e pensado na sua última visita a Itália:

“ Não desejo falar de nenhuma viagem em especial, pois sempre guardo na minha mente uma viagem a Itália. Talvez se trate da viagem que fiz uma vez, e que continua viva na minha memória; ou talvez de uma que está em curso, ou de uma viagem que penso fazer mais tarde. Uma viagem assim provavelmente é necessária uma *conditio sine qua non* do meu trabalho.

E, porquê? Para muitos dos meus colegas, o viajar ao Sul constitui em si a base da sua formação. Diz-se de eles, que constroem sobre o mesmo cimento da cultura latina.

Vários críticos, um pouco sentimentais, têm escrito belas palavras sobre o refinado sentido da proporção de esses arquitectos, comparando com os resultados mais modestos que se dão em países com maior orientação comercial e tradições culturais menos firmes.

No Norte temos forjado durante muito tempo a singular tradição de cultivar as relações com os países latinos. Fora de Helsínquia há um grupo de ilhas sobre as quais no século XVIII, construiu-se uma fortaleza, quase a posso vislumbrar desde a cobertura do meu estúdio. Um dos arquitectos dessa fortaleza, o conde Ehrensvärd, idealizou um programa para fomentar as desejadas relações Norte-Sul: organizar um intercâmbio entre estudantes italianos e finlandeses, para que cada classe das escolas finlandesas tivesse sempre, pelo menos, um aluno italiano. O bom conde entendia que a cultura dependia sempre deste tipo de intercâmbios e o que era importante era estimulá-los. No meu país permanece viva esta filosofia, algo que evidencia, por exemplo, o facto de que as escolas ensinam em vários idiomas. No liceu que eu frequentei, numa pequena cidade da Finlândia, havia um rapaz italiano que embora não me tenha ajudado a encontrar as proporções arquitectónicas perfeitas, no entanto ensinou-me a andar à briga.

Atrai-me Itália e não pelos seus críticos sentimentais, nem pela necessidade de aprender refinadas proporções. Todas as culturas, como as religiões ou as ideologias, têm implicitamente uma sensibilidade pura, original. O problema central da arquitectura não diz respeito à sua perfeição formal, mas sim à tarefa de criar, com meios simples um entorno atractivo, que harmonize com as nossas necessidades biológicas. Itália representa para mim um certo primitivismo, caracterizado a um nível surpreendente por formas atractivas pensadas à escala humana. Uma praça de dimensões correctas, que dá satisfação até aos vizinhos mais pobres, é uma façanha arquitectónica que surpreende muito mais do que uma praça de armas para altos comandos militares.”³⁸(pág. 57)

Nestas palavras de Aalto, é bem visível o modo como ele sempre olhou para a cultura do Sul e em especial Itália, ainda antes da sua primeira viagem em 1924, a cultura do mediterrâneo sempre esteve presente no seu pensamento, tendo influenciado e marcado a sua obra, de modos diferentes consoante se ia formando como homem e arquitecto e os *Tempos*, ou o *Espírito do Tempo* se ia transformando. Seja nos primeiros tempos de Jyväskylä e Turku, quando começou a fazer arquitectura sobre a forte influência do Classicismo Moderno via Suécia. Seja quando em finais da década de vinte e princípios de trinta, a partir do Sanatório de Paimio (1928-1932) e da Biblioteca de Viipuri (1927-1935), Aalto faz a transição em definitivo, do clássico para o moderno. Seja a partir da Villa Mairea (1937-1939) e pós-guerra, até ao *tempo conceptual* das composições em leque, dos sofisticados sistemas de controlo de luz natural, como na mais bela das suas bibliotecas, a Biblioteca de Rovaniemi (1963-1968), quando Aalto entra nos anos de maturidade e questiona o sentido do moderno enquanto dogma arquitectónico, então proclamado pelos *modernistas* defensores do “Internacional Style”.

Por esses tempos reorientando mais uma vez as suas arquitecturas, em torno das questões da escala, do homem e da natureza, agora à luz duma sociedade diferente, agora dentro do chamado *Zeitgeist*, na perspectiva do modelo da sociedade democrática contemporânea e em particular com o modelo nórdico do *Welfare State*, o chamado Estado de bem-estar social ou Estado-providência, com origem na Suécia e

³⁸ SCHILDT, Göran (1997) – Alvar Aalto in his own words. Helsinki: Otava Publishing Company, Ltd.

implementado a partir da Grande Guerra, que rapidamente se expandiu por todos os países nórdicos.

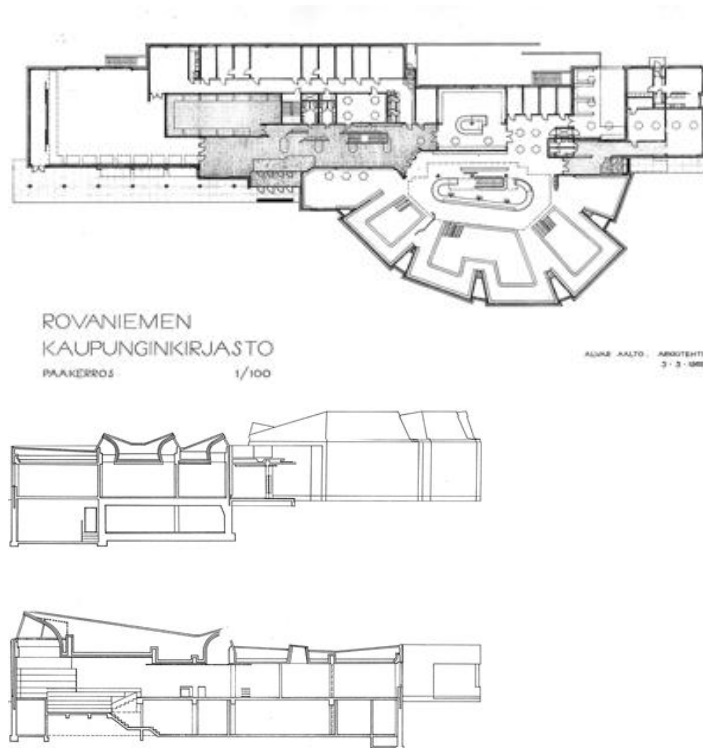


Fig. 114 - Planta e Cortes da Biblioteca de Rovaniemi, 1963-1968. Alvar Aalto



Fig. 115 - Biblioteca de Rovaniemi, 1963-1968. Alvar Aalto

– Aalto o classicismo moderno e as contaminações do Sul.

Nos primeiros anos como arquitecto e ainda como estudante, para Aalto a contaminação da cultura do Sul, surge naturalmente dentro do contexto nórdico do chamado classicismo moderno, estas mesmas e diversificadas contaminações da cultura do Sul, vão com o tempo, surgindo de diversas vias e assumem diversas configurações. Já nos referimos ao papel do seu professor Armas Lindgren, como um dos primeiros que abriu para Aalto, as portas da cultura do Sul numa forma mais consistente. A partir daqui, o jovem Aalto foi construindo aos poucos o seu imaginário próprio, não de uma forma académica, mas através da sua experiência sensível, empírica, observando e estudando as obras de outros, obras do passado e do presente, obras dentro e fora do universo da arquitectura, sendo a pintura uma fonte de inspiração e formação que sempre decorreu em paralelo com a arquitectura, influenciando e enriquecendo obviamente o seu próprio pensamento e a sua cultura arquitectónica.

Como testemunho objectivo, do modo como a pintura moldou e clarificou o seu pensamento arquitectónico, nomeadamente a pintura dos primeiros renascentistas italianos, Aalto deixou bem claro este contributo em dois escritos dos anos 20.

O primeiro escrito sobre os frescos de Andrea Mantegna no Baptistério de Santa Maria de L'Eremitani em Pádua, texto escrito em 1924:



Fig. 116 - Viagem à Sicília, 1952. Alvar Aalto

“Uma Cidade na Colina”

“ O Baptistério de Santa Maria de L’Eremitani, na pequena cidade de Pádua alberga alguns frescos de Mantegna; num deles dá-se prioridade à paisagem. Destaca-se neste fresco algo que poderíamos chamar de paisagem sintética; seria a visão que um arquitecto teria da paisagem e serviria de orientação aos urbanistas dos nossos dias sobre como hão-de conceber o seu trabalho. Até porque o dito fresco é uma esplêndida análise da superfície terrestre...

A pintura de Mantegna estimulou-me a analisar a paisagem da nossa cidade, Jyväskylä. Aqui também temos morros e colinas que por vezes se assemelham aos da sagrada terra da Toscana. Em alguns lugares, onde os comboios e as manias de terraplanagem dos engenheiros, não chegaram a converter tudo num verdadeiro desastre, existem casas que escalam os morros em terraços e estradas cujos traçados parecem obedecer a uma lei superior...

Roma foi construída sobre sete colinas. E Roma não é uma excepção; muitas jóias da arquitectura urbana têm de agradecer a sua beleza às colinas, donde foram buscar as pedras para pavimentar as suas ruas. Sentimo-nos por vezes, atraídos pelo encanto das pequenas cidades italianas, uma sensação de plenitude---que pelo menos a mim me invade ao invocar a fisionomia das colinas de Cagnes, Bérgamo e Fiésolo. Desde esse momento, o viajante levará consigo para sempre no sangue um vírus que o fará padecer uma longa e penosa doença.

A beleza produz sempre dor. Quem a pode apreciar, nem que seja por um momento passageiro, sofre, prisioneiro da fealdade quotidiana. Quanto mais profundamente se percebe a beleza, tanto mais amargo é o resultado da dor diária. Quem nunca tenha entrado nesse mundo não sofre das suas consequências.

A “cidade ascendente” chegou a significar para mim algo parecido a uma religião, uma doença ou uma loucura. A cidade das colinas, com as suas vivas linhas onduladas, seguindo uma inesperada trajectória, desconhecida até para os matemáticos, é para mim a encarnação da diferença contra a mecanização brutal da vida— cujo reflexo no mundo moderno é a fealdade que impera--- e a beleza religiosa. Vejo nela precisamente a forma quotidiana e ao tempo sublime da arte; a forma que a

modernidade não quer de modo nenhum criar, mas sim de se esquivar com todas as suas forças.

Não aprofundaremos aqui as razões que, nos tempos passados levaram os homens a habitar as colinas. As causas são tão naturais e evidentes que não vale a pena repeti-las. No entanto, o seu valor estético surgiu como resultado independentemente de todo o processo; igual aos belos traços, cheios de cultura, do fresco de Mantegna.

A cidade das colinas adquiriu, noutro sentido, um novo valor para mim: é a variante mais pura, original e natural do urbanismo. E é beleza natural por ser a máxima beleza que o homem pode entender ao nível do solo. O homem capta esta visão como um conjunto harmonioso e íntegro, em concordância com a sua própria escala e os seus limites sensoriais”³⁹ (pág. 67)

Se a este claro e eloquente texto de Aalto, sobre Mantegna e a Paisagem, juntarmos trechos doutro texto escrito por Aalto em 1926, sobre a relação interior exterior, com largas referencias a Fra Angelico e as suas “Anunciações”, teremos alcançado parte essencial do pensamento arquitectónico de Aalto, ao longo de quase toda a sua vida como arquitecto.



Fig. 117 - Anunciações - Pintura de Fra Angelico

Neste texto escrito em 1926 para a revista “Aitta”, uma revista de divulgação cultural para o público em geral, que surgiu na primeira década do século XX e terminou em 1930, vítima da crise económica resultante da grande depressão de 29, revista editada pela Otava Publishing Company (ainda hoje uma das maiores editoras da Finlândia fundada em 1890).

³⁹ SCHILDT, Göran (1997) – Alvar Aalto in his own words. Helsinki: Otava Publishing Company, Ltd.

Dado a natureza editorial da “Aitta”, o texto de Aalto tinha um título e uma narrativa simples, sem pretensões intelectuais e apelativo para o comum dos leitores:

“Da Porta de Entrada à Sala de Estar”

“O título do artigo diz respeito, aquela parte das nossas casas que une mais estreitamente os espaços mais íntimos com o espaço exterior. Na sua simpática carta, o editor deste jornal apontou a forma negligenciada como são desenhadas estas partes dos nossos edifícios, em especial vestíbulos e átrios, oferecendo a sua revista como um fórum para a sua reforma.

Nas casas privadas, mansões, *villas*, etc, as quais se implantam livremente no espaço circundante e onde o bom gosto e as ambições artísticas, têm de alguma forma prevalecido (e nós aqui apenas nos preocupamos com estas casas), nenhum espaço e formas arquitectónicas foram poupadas no desenho dos vestíbulos e átrios, mas aqui há sempre algo de desamparado e esteticamente impuro, na maneira como o interior dos edifícios se abre ao exterior. O clima nórdico, que requer uma forte diferenciação entre o quente interior e o exterior, tornou-se uma “pedra no sapato” para os arquitectos e deu azo a defeitos nas proporções em ambos os lados da linha de demarcação. A tarefa de encaixar correctamente o edifício na paisagem—a qual é uma das nossas fraquezas— tem sido contudo melhor conduzida, por aqueles entre nós, que para mal dos nossos pecados, tiveram de viver em casas alugadas e conviveram com meras paródias de entradas e átrios nas suas casas.

Por várias especiais razões, eu escolhi a “Anunciação “ de Fra Angélico como a minha primeira ilustração. Podemos encontrar nesta forma em miniatura uma grande verdade e refinamento para ilustrar o nosso problema. A imagem dá-nos um exemplo ideal de como “aceder a um espaço”. A trindade do homem, espaço e jardim mostrada na imagem, forma um ideal irrealizável da casa. O mesmo sorriso desenhado na face da Santíssima Virgem, pode-se ver nos delicados pormenores do edifício e nas belas flores do jardim. Duas coisas saltam claramente à vista; a unidade do espaço, o muro exterior e o jardim, e a conjugação destes elementos de forma a dar proeminência à figura humana e exprimir o seu estado de espírito. Contudo o verdadeiro entendimento dos segredos da imagem de Fra Angélico não poderá estar na leitura deste artigo.

Tem sido entendido casualmente, que acima de tudo o nosso frio clima tem sido uma força contra a unidade, que deveria ligar o interior e o exterior das nossas casas, como resultado disso, o sistema de ingresso nunca poderia ter a formal elegância cerimonial, que existe nas civilizadas zonas climáticas do sul. A culpa, no entanto dificilmente poderá estar no clima; diz mais respeito às formas imaturas. Não há mal nenhum das nossas casas serem fechadas ao mundo exterior – assim como são no sul, por razões diferentes – mas os elementos de passagem nas nossas casas, estão invariavelmente mal implantados. O lugar certo das nossas portas de entrada é onde nós saímos da rua ou da estrada para o nosso jardim. O muro do jardim é o muro exterior da casa. Dentro dele, deverá existir um acesso aberto não somente entre a casa e o jardim, mas também entre os espaços interiores e o jardim. O jardim (ou pátio) faz parte da nossa casa do mesmo modo que os espaços interiores....”⁴⁰ (pág.49)

Estes dois textos de Aalto escritos enquanto jovem arquitecto, resumem em si os temas centrais do seu pensamento arquitectónico, seja a relação dos factos arquitectónicos ou urbanísticos com a natureza e a paisagem, seja a relação interior exterior no facto arquitectónico. Neste sentido ao contrário do que muito se escreveu e teorizou sobre a obra de Aalto, poderemos dizer que apesar da reconhecida relação da cultura nórdica, com as suas raízes, com a natureza, com as paisagens nativas ou com certos modos de vida. No entanto o que está na génese formal das soluções arquitectónicas e urbanísticas, racionais ou orgânicas, que Aalto projectou e construiu, tem a sua fonte essencial de inspiração (embora não exclusiva), na observação e estudo de como a cultura do Sul, (desde a antiguidade Greco-Romana, até ao vernacular intemporal, passando pelo Renascimento), se foi construindo, nos seus modos diversificados de entender e actuar sobre a paisagem e no senso estético dos factos arquitectónicos e urbanísticos, criados ao longo dos tempos nesses territórios do Sul, do mar mediterrânico ao mar egeu, do norte de Itália à Sicília, de Marrocos à Grécia, com uma sensibilidade, refinamento e adequabilidade próprias.

⁴⁰ SCHILDT, Göran (1997) – Alvar Aalto in his own words. Helsinki: Otava Publishing Company, Ltd.



Fig. 118 - Viagem a Marrocos. Alvar Aalto

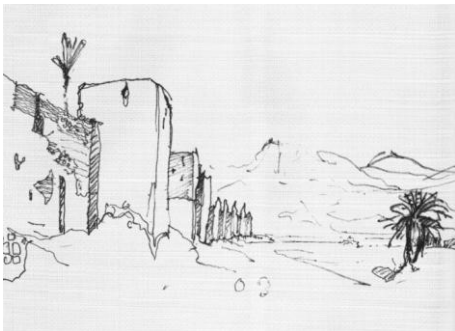


Fig. 119 - Viagem a Marrocos. Alvar Aalto

Sigfried Gideon (1888-1968), admirador de Le Corbusier e Walter Gropius, desde cedo apoiante e membro activo dos CIAM, no entanto foi um dos primeiros a reagir ao carácter dogmático do seu caminho ideológico, acabando por reconhecer em Aalto, ou Utzon, algumas das vias possíveis para a saída do chamado “Internacional Style”.

Este reconhecido historiador, professor e crítico de arquitectura de origem Suíça, foi também um dos primeiros grandes teóricos da arquitectura a escrever sobre Aalto, no seu livro seminal “Espaço, Tempo, Arquitectura” cuja primeira edição data de 1941 (Harvard University Press).

Na página 352 da edição francesa de 1990 (Editions Denoël), no capítulo dedicado a Alvar Aalto podemos ler, um trecho que ficou célebre:

“Aalto leva para todo o lado a Finlândia consigo. A Finlândia é para ele aquela força interior que ele não deixa de desenhar, como a Espanha é para Picasso e a Irlanda para Joyce”⁴¹

A propósito das palavras de Gideon, a comparação entre Picasso, James Joyce e Alvar Aalto, sofre dum equívoco inicial; pois enquanto Picasso e Joyce foram dois artistas expatriados, que embora viajantes nunca regressaram ao ponto de partida. Picasso viveu grande parte da sua vida em França acabando os seus dias na pacata cidade de Mougins na Côte d'Azur, enquanto Joyce viveu entre Londres, Trieste, Paris acabando por morrer em Zurique, ambos, Picasso e Joyce, foram construindo, o grosso dos seus imaginários e das suas obras fora do seu país, e como qualquer outro emigrante levaram consigo uma natural nostalgia da “Mãe Pátria”. Já Aalto, ao contrário, sempre viveu e trabalhou no seu país de origem, tirando alguns meses que esteve como Professor no MIT em Cambridge nos Estados Unidos, ou nas suas inúmeras viagens, principalmente ao Sul, de Itália à Grécia, de Marrocos ao Egipto. Ao contrário de Picasso ou Joyce, como na “Odisseia” de Homero, tanto para Aalto como para Ulisses a viagem é acima de tudo um poema de regresso.

Na realidade, através duma outra leitura das palavras, do pensamento e da obra de Aalto, arriscaríamos dizer, que Aalto por onde andou enquanto viajante, levou consigo uma visão nórdica, aberta à descoberta, acabando no regresso por ser fortemente contaminado pelo imaginário do Sul. As colinas, as cidades e as praças de Itália, as ágoras e os anfiteatros gregos, os vestibulos e pátios romanos de Pompeia, os elegantes pórticos exteriores do renascimento, seja nas pinturas de Fra Angélico ou nas obras de Brunelleschi, o exterior e o interior das igrejas e das Basílicas, com as suas singulares torres sineiras, as fachadas frontais de Pedra, em contraste com as fachadas inacabadas de tijolo, o controlo da luz e o conforto da sombra, as estreitas ruas das Medinas, ou as recortadas muralhas de Marrakech. Todas estas imagens e memórias, contaminaram para sempre, o seu universo cultural. Esta contaminação, ou estas contaminações, que atrás nos referimos, sentimos nas obras de Aalto nos diversos períodos da sua vida, obviamente formalizados de modos diferentes e nunca

⁴¹ “ *Aalto porte partout la Finlande avec lui. La Finland est pour lui cette source de force intérieure à laquelle il ne cesse de puiser, come l’Espagne l’est pour Picasso et l’Irlande pour Joyce*”

estáticos, miscigenando-se com outras fontes, outras influências, criando sínteses mais ou menos complexas, mais ou menos claras.

Para aferirmos mais em detalhe a relação *Espaço, Tempo e Modo*, das referidas contaminações da cultura do Sul na obra de Alvar Aalto, socorremo-nos de outro importante historiador, o finlandês Göran Schildt (1917-2009). Schildt além de amigo íntimo de Aalto, foi o biógrafo autorizado pelo próprio e autor da mais completa obra teórica sobre Alvar Aalto, com diversos artigos escritos e pelo menos seis importantes livros. Destes destacamos os três volumes bibliográficos, publicados quase em simultâneo, primeiro em Finlandês pela já referida, Otava Publishing Company e depois em inglês pela Rizzoli de Nova York:

Alvar Aalto. The Early Years- Rizzoli, New York, 1984 (1898-1927).

Alvar Aalto. The Decisive Years- Rizzoli, New York, 1987 (1928-1939).

Alvar Aalto. The Mature Years- Rizzoli, New York, 1984 (1940-1976).

Destes três livros, reconhecidos como a biografia definitiva sobre a vida e a obra de Alvar Aalto, para o tema da importância das contaminações do Sul na vida e obra de Aalto, os dois primeiros volumes são de facto os mais importantes, no sentido em que Schildt numa forma muito clara, associa como elementos estruturantes da base do pensamento cultural e arquitectónico de Aalto, as referências do classicismo moderno em geral, com a sua própria assimilação dum imaginário cultural, com génese num vasto leque *Espaço-Temporal* das diversas culturas mediterrânicas. Seja nos “Early Years”, que vão desde o período de formação até às primeiras obras de forte inspiração no classicismo moderno. Seja nos “Decisive Years”, que vão da passagem do classicismo moderno até à consolidação duma visão própria do Moderno, com uma breve passagem pelo funcionalismo dos anos 30. Seja mais tarde nos “Mature Years”.

Neste contexto, teremos de lembrar os anos de formação de Aalto no Instituto de Tecnologia de Helsínquia, entre 1916 e 1923, quando nos dois mais importantes vizinhos países nórdicos, na Dinamarca e na Suécia, se começam a destacar algumas das novas arquitecturas enquadradas no espírito do classicismo moderno, as quais se iniciaram a ser projectadas a partir do início da segunda década do século XX, surgindo construídas sensivelmente do meio da década, em diante.

Obras que apesar da sua inspiração nos diversos períodos do classicismo do passado, assumem-se como uma via de entender e responder a um novo mundo, que já não era o mundo do Romantismo do século XIX. Como já atrás nos referimos, Aalto neste seu período de formação como arquitecto, olha com especial atenção, para o que os seus colegas mais velhos nos países vizinhos estavam a fazer, nomeadamente para as obras mais significativas deste novo movimento. Como na Dinamarca a obra do pequeno Museu de Arte de Fåborg (1912-1915) da autoria de Carl Petersen, os radicais desenhos do Concurso para a Área da Estação Ferroviária de Copenhaga (1919), ainda do mesmo Carl Petersen e Ivar Bentsen, o Edifício Sede da Polícia (1919-1924) em Copenhaga, célebre obra de Hack Kampmann, com a sua singular planta triangular e o seu pátio circular, obra esta que Aalto visita na sua segunda viagem à Dinamarca, ou ainda na Dinamarca o pragmatismo funcional de Kay Fisker.

Mas foi naturalmente, devido às afinidades históricas, culturais e familiares, que Aalto foi colher as suas referências arquitectónicas mais significativas nos seus anos de formação, mais ao classicismo moderno sueco (também apelidado de “Swedish Grace” em 1931, pelo crítico de arquitectura Morton Shand na revista inglesa de arquitectura *Architectural Review*). E de entre os arquitectos suecos que mais influenciaram Aalto enquanto jovem arquitecto, destacaríamos mais uma vez os arquitectos da geração de Asplund e algumas as suas obras, como Hakon Ahlberg (1891-1984), arquitecto autor da primeira monografia sobre Asplund e que trabalhou entre 1921 e 1924 com Ivar Tengbom, com a sua obra o Pavilhão das *Arts and Crafts*, na Exposição do Jubileu de Gotemburgo (1923), Sigurd Lewerentz (1885-1957) com o projecto (não construído) vencedor do concurso para o Crematório de Helsingborg (1913) e principalmente o próprio Gunnar Asplund, com a Villa Snellman (1917-1918), o Tribunal do Concelho de Lister em Sölvesborg (1917-1921), o Cinema Skandia (1922-1923), a Escola Primária de Gotemburgo (1915-1924), ou a Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928) entre tantas outras obras.

Gunnar Asplund, foi de facto uma referência fundamental para Aalto, desde os anos de formação até ao seu desaparecimento em 1940. A arquitectura de Asplund, como já nos referimos anteriormente, foi profundamente marcada pela sua *Grand Tour*, por terras de Itália e Norte de África, não tanto pelo aprofundamento das regras de composição dos exemplos mais ou menos notáveis da arquitectura do período Greco-Romana ou do Renascimento, mas principalmente da sua experiência sensível dos

factos arquitectónicos e urbanos, nos temas essenciais, da escala, do carácter, do conforto, da adequabilidade, da relação interior exterior marcada com os seus espaços de fronteira, ou no seu delicado desenho, do geral ao fragmento. Também para Aalto, como já nos referimos por mais do que uma vez, estes foram os motivos centrais que sempre o atraíram na cultura mediterrânica, nas arquitecturas, nas cidades, ou mesmo na pintura. Seja na arquitectura doméstica de Pompeia, seja nas pequenas capelas e igrejas, nas arquitecturas vernáculas, nas Praças de Itália, etc. Estas “afinidades electivas”, entre Aalto e Asplund, explicam por si dois pontos importantes:

A influência que Asplund e as suas obras exerceram sobre Aalto, desde os anos de formação até à década de 30, podemos encontrar no Clube Operário de Jyväskylä (1923-1935), ou na Casa da Guarda Civil em Seinäjoki (1924-1929), onde Aalto revisita a obra de Asplund para o Tribunal do Concelho de Lister em Sölvesborg (Fig. 120), principalmente na sua concepção tipológica em planta e na conjugação da sua implantação de base rectangular com o elemento central cilíndrico. Princípio esse que Asplund retomou na Biblioteca Municipal de Estocolmo (Fig.97), obra que serviu em grande parte, como base de referência para o Projecto que Aalto apresentou ao concurso para a Biblioteca de Viipuri (1927-1935), nomeadamente no sistema de ingresso, do exterior à Sala principal através duma escadaria, que irrompe no centro da Sala.



Fig. 121 - Clube Operário de Jyväskylä, 1923-1935. Alvar Aalto

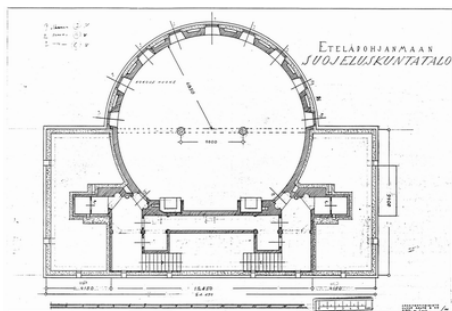


Fig. 122 - Casa da Guarda Civil, em Seinäjoki, 1924-1929. Alvar Aalto

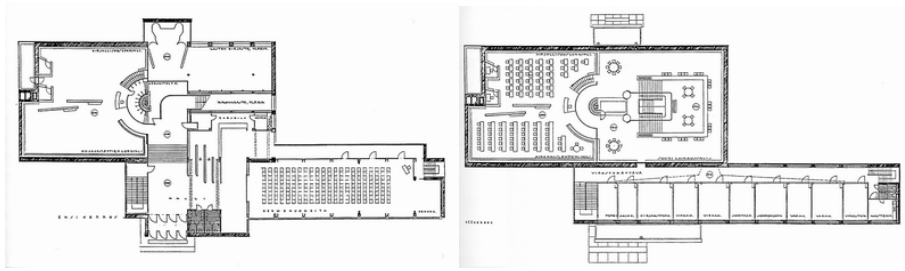


Fig. 123 - Planta da Biblioteca de Viipuri, 1927-1935. Alvar Aalto

A Villa Snellman (Fig. 124) de Asplund, é outra obra que influenciou Aalto não somente nas suas primeiras casas, como noutras obras de períodos posteriores, seja pelo refinamento dos seus elementos decorativos dentro do ideário do classicismo moderno, seja no desacerto da composição dos vãos da fachada tardoz, ou nas torções da implantação geral e no desenho interior. Estes dois princípios conceptuais iriam ser explorados ao limite, nas obras de Aalto, a partir dos anos 40. Outra das “afinidades electivas” entre Aalto e Asplund, o apelo pela cultura e imaginário mediterrânico de diversas naturezas, acaba por se reflectir nas obras de Aalto, com resultados bem diversificados. Seja nos “Early Years”, em que sentimos duma forma especialmente forte essas referências nas várias igrejas que Aalto projectou e construiu nesse mesmo período.

Destas destacamos a Igreja de Muurame (1927-29), onde podemos rever as inúmeras igrejas que Aalto visitou no norte de Itália, com as suas singulares torres sineiras ou campanários, como a famosa Basílica de Sant'Andrea em Mântua, iniciada em 1462 da autoria de Leon Battista Alberti (1404 – 1472), ou no delicado Pórtico de cunhal desenhado por Aalto e que dá acesso à sacristia, que é uma referência directa a Fra Angélico e as suas anunciações.



Fig. 125 - Basílica de Sant'Andrea em Mântua, 1470. Leon Batista Alberti



Fig. 126 - Igreja de Muurame, 1927-29. Alvar Aalto



Fig. 127 - Igreja de Muurame, 1927-29. Alvar Aalto

Ainda neste período inicial temos tanto em Asplund como em Aalto, a influência de dois períodos particularmente refinados e sensíveis do classicismo em terras de Itália, a arquitectura doméstica romana mais ou menos palaciana, como em Pompeia ou na Villa Adriana e a primeira geração da arquitectura renascentista do norte de Itália, que

tem como expoente máximo o grande arquitecto Florentino Filippo Brunelleschi. Estas referências, com os seus delicados pórticos apoiados em esbeltas colunas, um apurado sentido da escala e da relação interior exterior, assim como um contido uso da decoração para a criação duma dada ambiência interior, que Asplund explorou no Cinema Skandia (Fig.128), ou na Capela do Bosque (Fig. 129), Aalto explora no Clube Operário de Jyväskylä (1923-1935), na Casa da Guarda Civil em Seinäjoki (1924-1929), ou nas primeiras casas que projectou em Jyväskylä.

Também nas diversas obras e projectos, a partir da Villa Mairea quando Aalto começa a aplicar o tijolo numa forma mais ou menos sistemática, seja tijolo de face à vista ou pintado de branco, também aqui se sente a presença da arquitectura romana e de outras arquitecturas de outros tempos algures por Itália, arquitecturas eruditas ou vernáculas, que Aalto estudou e visitou. Dos romanos Aalto apreendeu, a grande versatilidade e capacidade das construções em tijolo se adaptarem com pragmatismo, facilidade e grande senso expressivo, a diversas formas arquitectónicas, como podemos ver na Baker House (1947-1948), na Casa da Cultura (1952) em Helsínquia, ou na Biblioteca do Seminário dos Benedictinos, Mount Angel Benedictine Abbey (1964-1968).

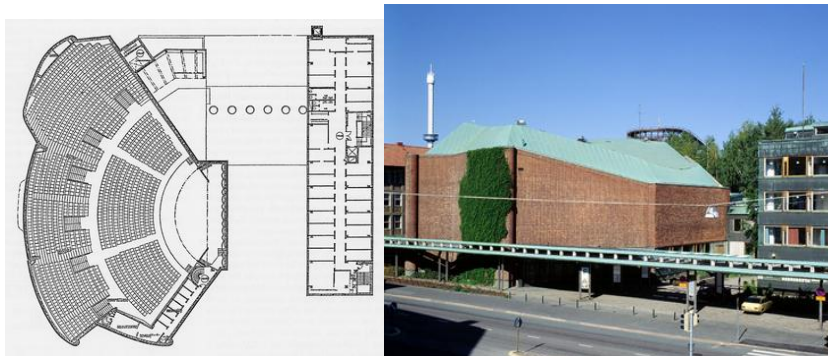


Fig. 130 - Casa da Cultura em Helsínquia, 1952. Alvar Aalto

Deste período teremos de destacar a Casa Experimental (1952) em Muuratsalo, nesta pequena casa construída para o próprio, Aalto ensaia não só uma gama variada de usos expressivos da aplicação do tijolo aparente, como experimenta tipologicamente uma casa pátio aberta à paisagem, ou através da pintura das fachadas e muros exteriores, em contraste com o tijolo aparente do pátio, potencializa a relação entre o exterior e o interior.

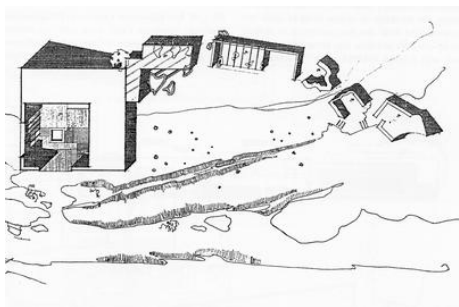


Fig. 131 - Casa Experimental em Muuratsalo, 1952. Alvar Aalto



Fig. 132 - Casa Experimental em Muuratsalo, 1952. Alvar Aalto

Por último temos de nos referir, outra grande influência e contaminação oriunda do mediterrâneo, a cultura e a arquitectura da Grécia antiga. Apesar de Aalto só ter visitado a Grécia nos anos 50, desde cedo a sua obra também foi contaminada directa ou indirectamente por essa via.



Fig. 133 - Casa Terho Manner em Töysä, 1923. Alvar Aalto

Um das primeiras obras onde se pode ler esse classicismo mais monumental e depurado, é a Casa Terho Manner (1923) em Töysä, esta casa porventura a obra com maior influência do Neo-clássico de inspiração Doricista, com a sua simetria na composição dos diversos alçados, o seu pórtico de entrada e a planta em torno dum vestíbulo central.

Ainda neste primeiro período podemos ler noutras obras e projectos esta influência, embora duma forma mais diluída, como é o caso da Casa da Guarda Civil de Jyväskylä (1926-29), ou na Villa Väinölä em Alajärvi (1926). É também desta época um dos projectos mais “gregos” de Aalto, o esboço de projecto não construído para o Concurso da Sociedade das Nações em Genebra em 1927. Aalto trabalhou afincadamente neste projecto, mas não acabou por entregar a sua proposta ao célebre concurso. Nos seus esboços podemos entender claramente o desejo de construir um Pórtico monumental sobre a paisagem, à maneira dos Templos gregos como Paestum.

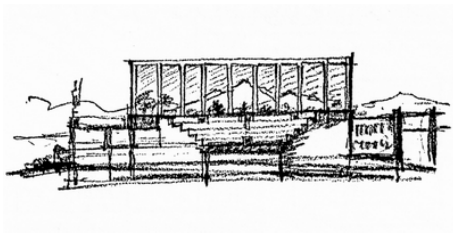


Fig. 134 - Concurso da Sociedade das Nações em Genebra, 1927. Alvar Aalto

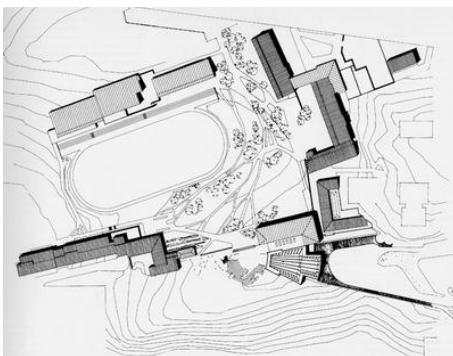


Fig. 135 - Universidade de Jyväskylä, 1951. Alvar Aalto

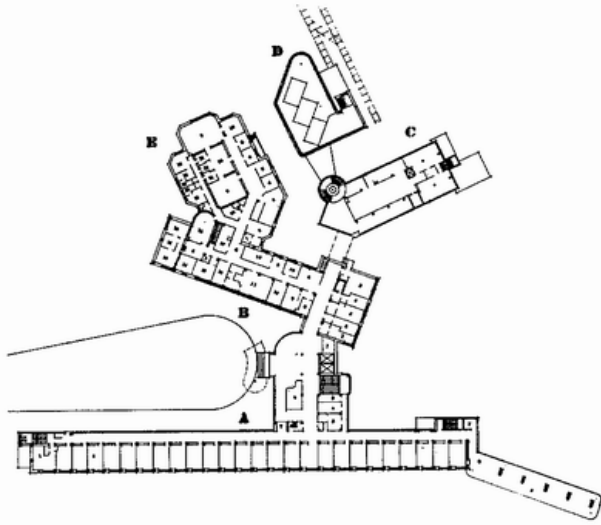


Fig. 136 - Sanatório de Paimio, 1928-1932. Alvar Aalto

Mas as contaminações da cultura grega não se ficaram por aqui, se observarmos com atenção os vários centros comunitários que Aalto construiu mais tarde, como o caso de Seinäjoki em 1958, na Universidade de Jyväskylä (1951), ou em Outaniemi, podemos claramente revisitar algumas das mais célebres Ágoras Gregas, como a Ágora de Assos ou de Atenas. Do mesmo modo, a recorrente concepção em leque, que Aalto usou até quase à exaustão, nos vários anfiteatros, salas de espectáculos, bibliotecas, etc, a qual já podemos ler a sua génese no Sanatório de Paimio, ou mesmo em certas partes da Biblioteca de Viipuri. Também nesta forma de organizar os factos arquitectónicos, podemos ler a sua origem conceptual nas referidas Ágoras, ou nas ruínas dos Anfiteatros da antiga Grécia.

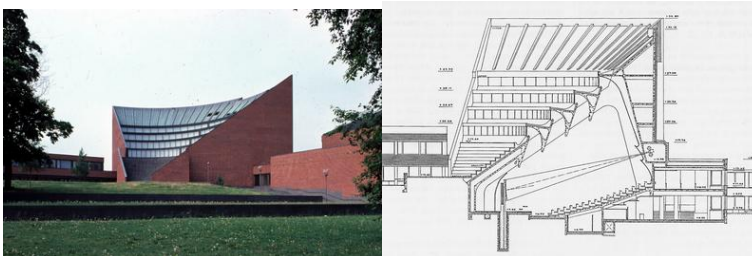


Fig. 137 - Universidade de Outaniemi em Helsínquia, 1949-1964. Alvar Aalto

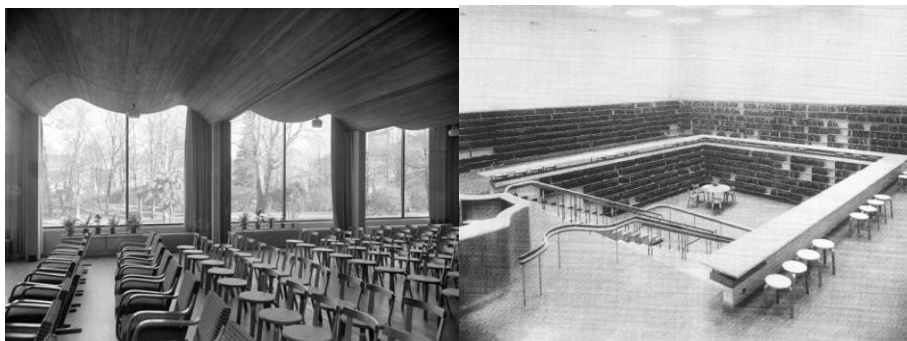


Fig. 138 - Biblioteca de Viipuri, 1927-1935. Alvar Aalto

5.4- Dinamarca – Arne Jacobsen



Jacobsen no período pós guerra

Arne Emil Jacobsen que nasceu em Copenhaga no inverno de 1902 e morreu em Março de 1971 também em Copenhaga, está para a história da arquitectura nórdica do século XX na Dinamarca, dum modo semelhante ao que esteve Alvar Aalto na Finlândia. Acontece no entanto que o contexto histórico e a cultura arquitectónica destes dois países, eram bem diferentes como já nos referimos.

Ao contrário da Finlândia, a Dinamarca além de ser uma das nações mais antigas da Europa, com a sua mais antiga monarquia europeia, sempre teve uma forte identidade cultural e uma cultura arquitectónica erudita e vernácula, de grande coerência e continuidade. Até pelo facto de ser o menos periférico dos países escandinavos, logo aquele que historicamente sempre estabeleceu contactos mais próximos com os outros países europeus, nomeadamente a Inglaterra, a Holanda e a Alemanha. Assim o jovem Jacobsen, nasceu três anos depois de Aalto num contexto bem diferente, filho único de Johan Jacobsen e Pouline Salmonsens, a família de Arne Jacobsen de origem judaica de ambos os lados, radicada há várias gerações na Dinamarca cujas origens remotas vêm de Portugal, estando ao tempo do nascimento de Arne completamente integrada na sociedade dinamarquesa.

O seu pai Johan era um bem-sucedido comerciante, a sua mãe Pouline foi uma das primeiras mulheres dinamarquesas a trabalhar na Banca, o jovem Arne Jacobsen fez os seus estudos no colégio interno de Naerum nos arredores de Copenhaga, devido em parte ao seu carácter algo irrequieto e também à idade um pouco avançada de seus pais, no colégio fez amizade com dois futuros colegas, os irmãos Flemming e Mogens Lassen. A sensibilidade artística da mãe Pouline, foi central para a formação do jovem Jacobsen, pois Pouline por gosto e dum modo informal, dedicava-se à

pintura de temas ligados à natureza. Deste modo, herdando da mãe o talento e o gosto pelo desenho e a pintura, a primeira ideia de Jacobsen era seguir a sua vida como pintor. Como reconhecimento desse talento enquanto adolescente, os seus professores do colégio deram-lhe uma caixa de pintura para motivar a sua vocação natural, tendo a partir daí desenvolvido um especial talento e gosto pelo desenho e a aguarela, que o acompanhou durante o resto da sua vida. Mas como tantos outros jovens com “talento natural para o desenho”, por razões pragmáticas, Arne Jacobsen seguiu os conselhos do seu pai e do seu colega de colégio Flemming Lassen e em vez de se tornar pintor, tornou-se arquitecto.

Assim após terminar os seus estudos no ensino secundário, Arne Jacobsen começou a sua formação como arquitecto, primeiro na Escola Técnica de Ahlefeldtsgade, onde foi colega dos irmãos Lassen e aprendeu as técnicas constructivas, entretanto no verão foi trabalhar para Mecklenburg na Alemanha como aprendiz de canteiro, onde aperfeiçoa aquela que será a sua segunda língua, o alemão. Em 1921, Arne Jacobsen faz a sua primeira grande viagem embarcando num navio para Nova York, de retorno a Copenhaga, enquanto continua os seus estudos, trabalha nalguns ateliês de arquitectura, acabando por se graduar em 1924 na Escola Técnica Ahlefeldtsgade. É também neste ano que Jacobsen ingressa na Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes, no departamento de arquitectura, tendo como principais professores Carl Petersen e Kay Fisker, acabando por se formar em 1927.

Foi nos anos de formação na Real Academia, que Jacobsen fez várias viagens, nomeadamente a França e Itália, colaborou com alguns dos seus professores, como Kay Fisker, no Pavilhão da Dinamarca para a Expo Universal de Paris de 1925 e ganhou um prémio na mesma Expo Paris de 1925 com o desenho duma cadeira. Foi nestes anos que de facto Jacobsen se começou a distinguir entre os seus colegas, primeiramente pelos seus desenhos e aguarelas, depois pelos trabalhos que começou a produzir.

Entre 1927 e 1929, ano em que Jacobsen abre o seu ateliê próprio, depois de se graduar na Real Academia Dinamarquesa, emprega-se como arquitecto municipal de Copenhaga e casa com Marie Jelstrup Holm, que Jacobsen tinha conhecido na Escola Técnica, uma talentosa mulher oriunda das ilhas Faroe e ligada aos meios artísticos radicais e boémios de Copenhaga. À imagem de Aalto e Aino, também Arne e Marie

fizeram a sua lua-de-mel em Itália, com passagem pela Alemanha, desta viagem que não seria a ultima ao mediterrâneo, Jacobsen fez uma série de registos de viagem, seja fotografias, desenhos ou aguarelas. A ligação e as contaminações de Arne Jacobsen enquanto arquitecto, com a cultura do sul mediterrâneo, têm um caminho muito próprio no tempo e no espaço, que se cruzam com outras influências de natureza bem diversificada.



Fig. 139 - Aguarela em Positano, 1953. Arne Jacobsen

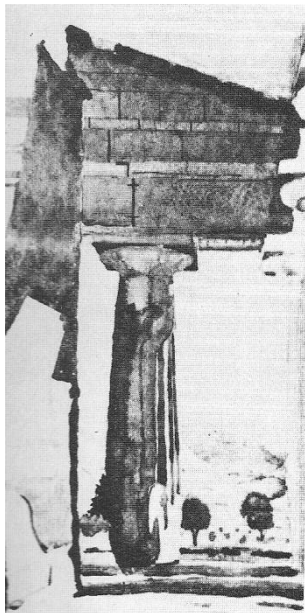


Fig. 140 - Aguarela em Paestum, 1953. Arne Jacobsen

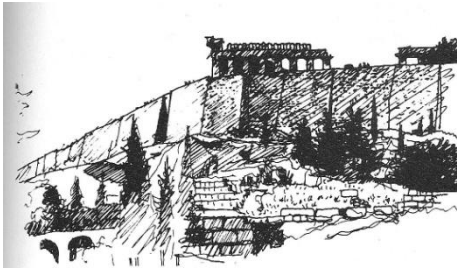


Fig. 141 - Esquisso da Acrópole em Atenas. Arne Jacobsen

A formação de Jacobsen, podemos dizer que foi bastante abrangente e completa, tendo como antecedente estruturante o seu talento para o desenho e pintura em geral, que Jacobsen desenvolveu dum modo persistente e auto-didacta, principalmente na técnica particular da Aquarela.

Como arquitecto, Jacobsen não poderia ter um percurso de aprendizagem mais sólido, começando por apurar as suas competências técnicas na Escola Técnica Ahlefeldtsgade, de 1921 a 1924, passando pela prática do ofício de canteiro na sua estadia na Alemanha, até ao aprofundamento e estudo da história e cultura arquitectónica ocidental, assim como a aprendizagem das regras de composição da arquitectura erudita do passado, enquanto frequentou a Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes entre 1924 e 1927, ou pelas suas viagens pela Europa central e o mediterrâneo, acabando pela sua breve colaboração, em alguns ateliês de arquitectos e professores consagrados, como Kay Fisker.

Nos anos de formação de Jacobsen ainda predominava, como movimento arquitectónico de referência nos países nórdicos o classicismo moderno, que no caso da Dinamarca esteve muito ligado ao revisitar do neo-classicismo de C.F. Hansen, caminho esse que teve como impulsionador o seu professor na Academia de Belas Artes, Carl Petersen. Embora Jacobsen tenha visitado e estudado nas viagens por Itália, os exemplos do classicismo grego-romano e renascentista, no entanto estas referências, não foram evidentes nas suas primeiras obras da década de 30. Assim este primeiro período da obra de Jacobsen, é marcado em simultâneo, por diversas vias de pensamento algumas delas complementares, outras nem tanto. Estas linhas de pensamento confluíram em especial na Dinamarca, no primeiro quarto de século, de 1900, devido em grande parte à histórica ligação entre a Dinamarca e a Alemanha:

Seja pelas referências às teorias de origem anglo-sáxônica, sobre o habitar filtradas culturalmente via Alemanha na criação dum conceito de “Cultura” mais abrangente, que reunia em si mesmo a ideia de “Cultura” e “Civilização”, estas novas sínteses de continuidade da teoria e prática arquitectónica, em torno duma visão germânica do conceito “*Siedlung und Heimat*”, inspirado em grande parte nas noções da tradição, do conforto e da simplicidade do movimento *Arts and Crafts* inglês, defendidas por arquitectos do mundo da teoria e da prática, como Hermann Multhesius, Heinrich Tessenow ou Adolf Loos.

Seja nas ideias defendidas por Kay Fisker, na continuidade através duma nova consciência cultural moderna duma específica tradição ancestral na cultura arquitectónica dinamarquesa do habitar, tendo como essência um senso funcional e pragmático. Tradição essa que se poderia encontrar na arquitectura dinamarquesa, como a tradicional tipologia de habitação Dinamarquesa *Laenge*, que remonta ao século XIV (consistindo basicamente numa simples construção modular, de planta rectangular sobre o comprido, com cobertura de duas águas, e uma estrutura de madeira, a qual tinha a capacidade e versatilidade de crescer à medida das necessidades).

Seja nas novas arquitecturas saídas do movimento moderno, na década de 20, que Jacobsen visitou nas suas viagens pela Alemanha e por França, nas obras dos alemães Walter Gropius, Erich Mendelsohn ou Mies van der Rohe, ou dos francófonos Le Corbusier, André Lurçat ou Mallet Stevens, entre tantos outros. E dentro das diversas vias do movimento moderno, pois como já referirmo-nos, o movimento moderno foi um movimento heterogéneo que teve inúmeras vias e expressões. Foi o Funcionalismo, ou o chamado “internacional Style”, ou “modernismo branco”, foi esta via que em finais da década de 20 chegou aos países nórdicos, através da Finlândia com as obras de Alvar Alto e Erik Briggman e através da Suécia na Exposição Internacional de Estocolmo de 1930, com Gunnar Asplund, Sven Markelius e Sigurd Lewerentz.

Neste contexto em 1929, quando Jacobsen abre o seu ateliê, as suas obras acusam esta referida multiplicidade de referências, oscilando claramente entre:

O sentido da ruptura das vanguardas do Funcionalismo via “Internacional Style” e o sentido da continuidade, numa síntese própria, que andava algures entre; as ideias de

gênese germânica, como o conceito “cultural” do habitar, defendidas por Muthesius em “*Das english haus*” 1904 - por Tessenow em “*Hausbau und dergleichen*” 1916 - ou por Loos, nos seus diversos escritos como o célebre ensaio de 1908 “*Ornament und Verbrechen*”, Ornamento e Delito, ideias e conceitos estes que tinham pontos de contacto no novo “Funcionalismo Pragmático” defendido por Kay Fisker.

– Da diversidade do Ideário, à diversidade das Obras.

Deste modo podemos dizer, que Jacobsen enquanto arquitecto nunca se assumiu em definitivo por uma só via, seja ela de continuidade ou de ruptura, sendo que essa atitude dicotómica, ou conceptual, foi mais evidente nas suas primeiras obras desde 1929, até sensivelmente a finais da década de 30, quando a partir de então, se pode sentir nas suas obras e projectos, um senso monumental e clássico que se vai refinando até à sua ultima obra em Copenhaga, o Banco Nacional da Dinamarca (1971-1978).

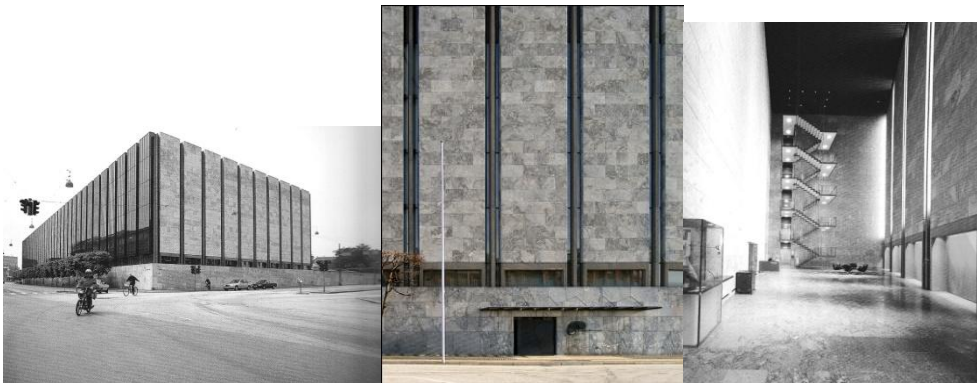


Fig. 142 - Banco Nacional da Dinamarca em Copenhaga, 1971-1978. Arne Jacobsen

Neste sentido no caso de Jacobsen, para melhor compreender a influência e importância das contaminações da cultura mediterrânea, teremos de analisar a sua obra cronologicamente do fim para o início, pois o Banco Nacional da Dinamarca, é sem dúvida onde melhor podemos ler dum modo inequívoco, o desejo e a procura pela clareza, que dum modo muito evidente nos reporta ao classicismo (principalmente o da Grécia Antiga). Ao observar-mos a relação lógica e evidente entre a construção e a estrutura, as qualidades expressivas dos materiais usados, nos diversos elementos construtivos, a depurada composição, o controlo da escala e da monumentalidade, seja no tratamento dos exteriores, seja nos espaços interiores.

Esta leitura é particularmente evidente de fora para dentro, no tratamento das três fachadas mais opacas, com o seu embasamento horizontal de granito cinza da groenlândia, sobre o qual assenta a grande fachada, de composição vertical austera e fortemente regulada, onde a estrutura de betão se assume como colunas dum templo grego, sendo os espaços intercolúnios preenchidos pelos paramentos de granito cinza. Composição esta rematada pelas alhetas verticais, entre os pilares estruturais e os paramentos cegos, servindo essas alhetas para entrar a luz e a ventilação naturais. No espaço interior principalmente no grande átrio de entrada, este mesmo princípio, se revela no interior, como se duma fachada exterior se tratasse, ou como um Peristilo dum qualquer templo grego.

Continuando este percurso na obra de Jacobsen, do fim para o início, voltamos a encontrar em várias obras da década de 60 outras influências oriundas da cultura mediterrânica, como por exemplo na Bibiloteca de Rødovre (1961-1969).

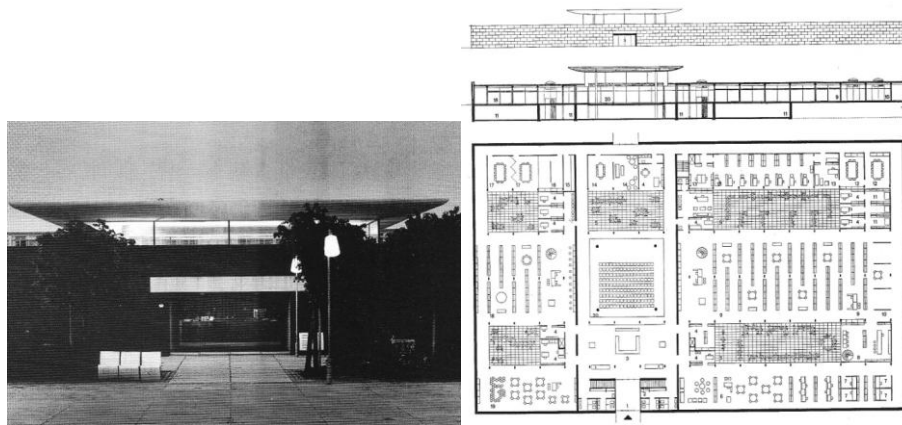


Fig. 143 - Alçado, Corte e Planta da Biblioteca de Rødovre, 1961-1969. Arne Jacobsen

Esta biblioteca situada numa pequena cidade nos arredores de Copenhaga, foi a última das obras que Jacobsen projectou, como parte dum conjunto urbano de equipamentos desenhados a partir de 1952, para funcionar como o centro cívico de Rødovre. Deste centro cívico, Jacobsen primeiro desenhou e construiu a Câmara Municipal (1952-1956) e passado quase uma década a Biblioteca, sendo mais tarde construído um centro cultural da autoria de outro arquitecto.



Fig. 144 - Câmara Municipal de Rodovre, 1952-1956. Arne Jacobsen

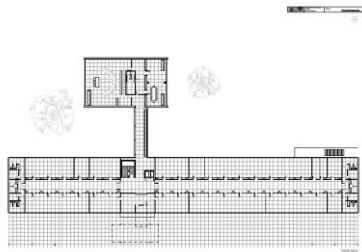


Fig. 145 - Planta da Câmara Municipal de Rodovre, 1952-1956. Arne Jacobsen

A Biblioteca de Rødovre é um edifício completamente fechado para o exterior, ao contrário do edifício da Câmara Municipal com as suas fachadas de vidro, a Biblioteca, à maneira de muita das arquitecturas mediterrânicas, apresenta para o exterior um muro encerrado (de pedra), vivendo exclusivamente para o interior abrindo-se para uma série de cinco pátios interiores, mais um espaço central, a sala polivalente em forma de pátio coberto e o único elemento que emerge para o exterior. Esta obra é sem dúvida a obra mais radical, dentro desta tipologia conceptual de estabelecer a relação interior-exterior, através do recurso a pátios fechados e de escalas diversas, negando a relação com a rua.

Esta opção tipológica inexistente na cultura arquitectónica nórdica, Jacobsen experimentou também, noutros projectos de equipamentos escolares como na Escola Elementar de Nyager (1959-1965) em Rødovre, ou na sua escola mais conhecida a Escola Elementar Munkegard (1948-1957) em Gentofte. Nesta escola em particular, Jacobsen associa todas as salas de aula a um pátio exterior, que funcionam como uma extensão do espaço interior da sala, com uma controlada escala quase

doméstica, criando em simultâneo outros pátios de maior escala que funcionam como os espaços de recreio geral da escola.



Fig. 146 - Escola Elementar de Nyager em Rødovre, 1959-1965. Arne Jacobsen



Fig. 147 - Escola Elementar de Munkegard em Gentofte, 1948-1957. Arne Jacobsen

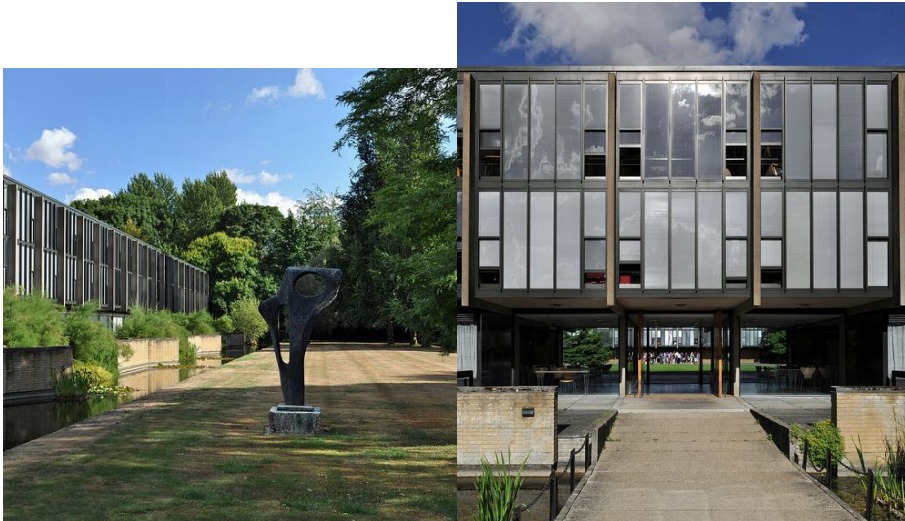


Fig. 148 - Colégio de St.^a Catarina em Oxford, Inglaterra, 1959-1964. Arne Jacobsen

Naquela que é a obra mais significativa fora da Dinamarca, o Colégio de St^a Catarina (1959-1964), em Oxford Inglaterra, Jacobsen ensaia uma síntese entre a clareza e composição de raiz clássica e a depuração moderna inspirada em Mies van der Rohe. Como se pode ler através da planta geral do campus, na simetria de implantação do conjunto dos vários edifícios, com a sua hierarquia própria lembrando um fórum romano, em torno dum grande pátio central. Também ao nível da conformação e carácter dos espaços interiores e do tratamento das fachadas, podemos sentir esta confluência de contaminações e referências, algures entre o estruturalismo pragmático e o senso duma certa controlada monumentalidade espacial, ora num sentido mais opaco, mais fechado, mais clássico onde predomina a sombra e os efeitos de contra luz, ora num sentido mais “Miessiano”, no rigor do detalhe constructivo, a verdade dos materiais e a procura da transparência mais aberta ao exterior.

Nesta obra particular e única de Jacobsen, encontramos também um sentido de aproximação ao clássico, que passa pela possibilidade da arquitectura contemporânea também poder ser qualquer coisa de onírico e espiritual, sentido este que se aproxima muito da mesma atitude conceptual, do seu colega da mesma geração Louis Khan (1901-1974), americano nascido na Estónia. Essa procura que Khan andava por essa época em busca nas diversas obras que construiu, (muitas delas também espaços de ensino universitário), passava pela procura duma qualquer ligação entre a contemporaneidade e o ancestral, indo buscar as mais possíveis contaminações, desde a cultura clássica de raiz ocidental, passando pelos diversos territórios do

mediterrâneo, do sul europeu e norte de África, ao médio-orient e o longínquo oriente, sejam essas referências de natureza erudita ou vernacular.

Continuando a recuar no tempo e a viajar pelas obras de Jacobsen, principalmente aquelas em que duma forma, mais ou menos clara e evidente poderemos ler as contaminações da cultura arquitectónica do Sul. Como já atrás nos referimos, Jacobsen desde o início da sua vida como arquitecto, nunca ficou refém duma única linguagem ou estilo, coincidindo no tempo e espaço, diversas obras aparentemente de naturezas, universos e imaginários arquitectónicos distintos, por vezes quase contraditórios.

De facto, em quase todos os períodos, poderemos encontrar obras que se aproximam do mais puro funcionalismo modernista, mas que Jacobsen conseguiu dar um sentido próprio, culturalmente referenciado na herança nórdica e dinamarquesa em particular, principalmente no tratamento dos espaços interiores, na procura duma noção de conforto e sentido de individualidade e carácter, que em grande parte era alheio às obras e autores que lhe foram servindo de referência:

Seja no chamado segundo modernismo pós-guerra de inspiração americana, via Mies van der Rohe, Eero Saarinen (1910-1961) ou Gordon Bunshaft (1909-1990), estas influências são bem evidentes em algumas nas obras de Jacobsen, a partir da década de 50, como o Edifício Sede da HEW (1962-1970) em Hamburgo na Alemanha, o icónico Hotel Real SAS (1955-1970) em Copenhaga, esta com evidentes referências conceptuais à Lever House em Nova Iorque, obra acabada em 1952 da autoria de Gordon Bunshaft, ou o já referido edifício da Câmara Municipal de Rødovre acabado em 1956, onde se pode rever muitas das obras de Eero Saarinen.

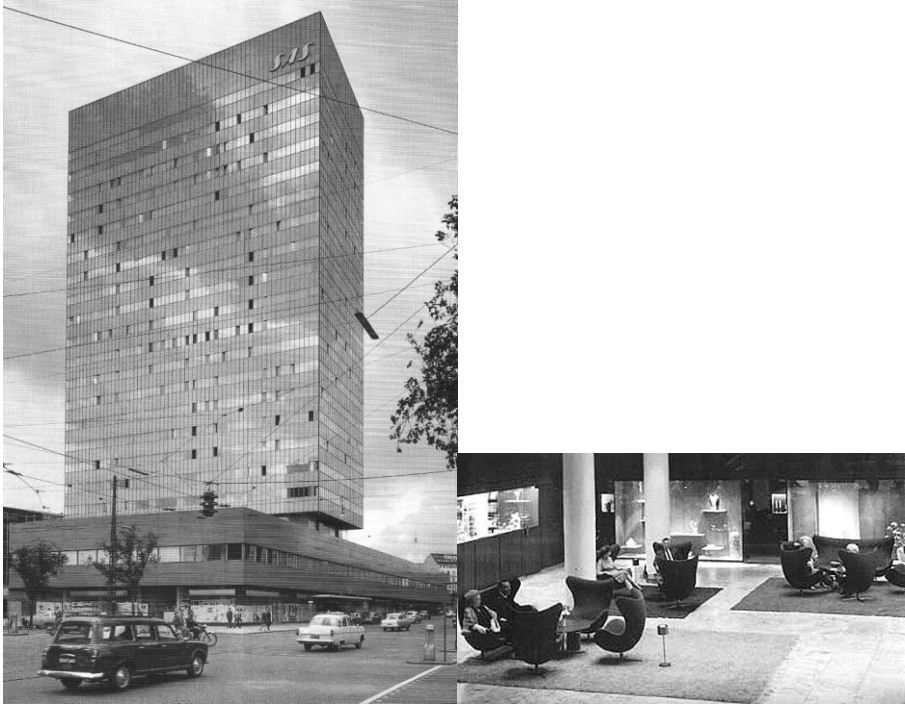


Fig. 149 - Hotel Real SAS em Copenhaga, 1955-1970. Arne Jacobsen

Sejam outras obras de finais da década de 20 e da década de 30, do primeiro modernismo, directamente influenciadas por alguns dos primeiros Mestres do Movimento Moderno como Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Lurçat, entre outros, que muito contribuíram para a formação do então jovem Jacobsen.

Dentro das obras de juventude que se destacaram, em linha com as ideias arquitectónicas dos referidos Mestres da geração anterior, logo no ano em que abre o seu ateliê próprio em 1929, nesse tempo de euforia das Exposições Internacionais, a Dinamarca organiza em Copenhaga uma grande Exposição Internacional, em que o tema da habitação era um dos motivos centrais. Neste contexto Jacobsen em parceria com o seu amigo Flemming Lassen ganha um concurso para a concepção dum protótipo para a Casa do Futuro, esta casa experimental de planta circular, com os seus terraços, grandes envidraçados, que comportava as novas inovações tecnológicas, apesar de nunca ter passado dum modelo à escala natural construída dentro dum pavilhão, foi no entanto fundamental, para abrir novas oportunidades de trabalho ao jovem arquitecto.



Fig. 150 - Casa Rothenborg em Klampenborg, 1929-1930. Arne Jacobsen

A grande maioria das obras de Jacobsen deste período, foram de natureza habitacional, individual ou colectiva, como em Klampenborg a Casa Rothenborg (1929-1930), ou as duas casas que Jacobsen construiu para si, a primeira entre 1928 e 1929 em Gotfred Rodes e a segunda uma casa de verão em Nykoping. Mas destas obras, influenciadas pelo Funcionalismo dos primeiros modernos, destaca-se sem dúvida o conjunto edificado em Klampenborg, conhecido como Bellevue uma zona balnear nos arredores de Copenhaga, projecto desenvolvido durante a década de 30, que inclui o Bloco Residencial Bellavista (1930-1935), o Teatro Bellevue (1937), assim como o arranjo exterior e equipamentos de apoio à praia.

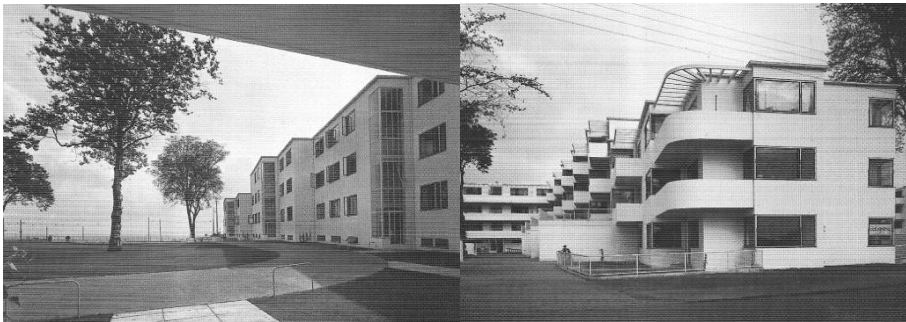


Fig. 151 - Bloco Residencial Bellavista, 1930-1935. Arne Jacobsen

Deste conjunto Bellevue, uma das últimas obras do curto período da arquitectura do Funcionalismo “branco”, o Bloco Residencial assume-se como a obra mais marcante de Jacobsen no contexto da interpretação do imaginário funcionalista dos anos 30, na sua relação espaço-temporal. Apesar das referências com as arquitecturas do primeiro modernismo dos anos 20 e 30, Jacobsen consegue nesta obra, que no final o seu desenho descola-se do vocabulário estilístico modernista, tornando-se uma obra não datada, através basicamente da conjugação das opções entre a implantação geral, o

desenho em planta de cada habitação e o modo de junção das mesmas, em “escada” de modo a otimizar a relação com o exterior, conseguindo, sem perder a noção de conjunto, dar uma certa autonomia a cada fracção. Estas opções conceptuais, são reforçadas no depurado desenho dos alçados, revelando a importância da tridimensionalidade e da relação entre os volumes, nomeadamente pela introdução das varandas opacas. No final, podemos concluir que o conjunto, na forma como se conjugam na sua brancura, os volumes cegos e abertos, a luz e a sombra, os terraços e as pérgolas, remete-nos novamente para as brancas arquitecturas do sul mediterrânico.

O Bloco Residencial Bellavista, foi o primeiro conjunto significativo no legado de Jacobsen na arquitectura habitacional, sendo um dos poucos se não o único, em que poderemos ler uma qualquer influência da cultura mediterrânica



Fig. 152 - Vista sobre o Bloco Residencial Bellavista

Como já nos referimos, para Jacobsen a questão do *Estilo*, linguagem ou discurso arquitectónico, nunca foi a questão essencial, ao contrário de outros arquitectos do movimento moderno. Jacobsen nunca quis criar um Estilo próprio, deste modo também na questão da habitação, individual ou colectiva, cada obra é um caso e tem um referencial próprio, que exceptuando o já referido caso do Bloco Habitacional Bellavista, a cultura do sul mediterrâneo, clássica, erudita ou vernacular não foi definitivamente um desses referenciais.

Efectivamente Jacobsen, que nos seus projectos de habitações desde cedo experimentou diversas opções tipológicas e tectónicas, do tijolo aparente ou pintado, à madeira, passando pelo reboco pintado, diversas concepções formais, com coberturas em terraço, coberturas inclinadas de diversos tipos.

Mas nas suas escolhas tipológicas, nunca projectou nenhuma casa pátio no sentido literal. As suas casas sempre se abriram ao exterior, ao contrário por exemplo do seu colega e compatriota Jorn Utzon no notável conjunto habitacional Kingohusene (1958-1960) em Elsinore. De facto as obras de Jacobsen de natureza habitacional, como já nos referimos foram sendo contaminadas, ora pelas ideias de origem germânica “*Siedlung und Heimat*”, ora pelos ecos tardios do classicismo moderno e dos *Arts and Crafts*, ora pelas ideias duma reinterpretação moderna, dum tradicional e ancestral pragmatismo funcional dinamarquês, ideias defendidas principalmente por Kay Fisker e pelas diversas correntes do movimento moderno.



Fig. 153 - Grupos de Habitação Søholm I, 1946-1950. Arne Jacobsen



Fig. 154 - Grupos de Habitação Søholm II, 1946-1950. Arne Jacobsen



Fig. 155 - Grupos de Habitação Søholm III, 1946-1950. Arne Jacobsen

Das inúmeras obras de Jacobsen, se tivermos de referir uma que seja factualmente central no seu universo referencial no campo da habitação, sem dúvida teremos de falar em Søholm.

Novamente nos arredores de Copenhaga em Bellevue, num pequeno terreno junto ao mar onde existia uma mansão de nome Søholm, a sul do Bloco Residencial Bellavista, entre 1946 e 1950 Jacobsen projectou e construiu um novo complexo residencial, constituído por três pequenos grupos de habitações em banda, conhecidos como Søholm I, Søholm II e Søholm III.

Søholm I, o mais conhecido dos três grupos, é constituído por cinco habitações encadeadas obliquamente, com uma cave e dois pisos em duplex. Este notável conjunto ficou conhecido pela qualidade espacial de cada casa, assim como pelo forte carácter da sua imagem exterior, na sua silhueta marcada pelo uso do tijolo, o rigor da sua composição, a combinação das coberturas inclinadas com a chaminé e o uso controlado das aberturas. Das qualidades da organização espacial interior de cada casa, destaca-se a relação entre a zona de comer no piso térreo, que se prolonga para uma zona exterior e da zona de estar no piso superior, estas ligadas por uma escada e uma galeria e assim constituindo-se numa só unidade espacial através dum duplo pé direito, caracterizado pelo tecto inclinado e o controlo da luz. Nesta obra, Jacobsen consegue uma continuidade crítica entre a referida herança funcionalista tradicional da casa dinamarquesa, a liberdade espacial da organização interior do movimento moderno e a noção de conforto e escala do habitar.

A obra de Arne Jacobsen nos seus quarenta e quatro anos de actividade entre 1927 e 1971, apesar do seu carácter discreto, foi sem dúvida uma das mais abrangentes e coerentes entre os arquitectos do movimento moderno. Como é conhecido Jacobsen desenhou um pouco de tudo dentro do universo da arquitectura e do design, com igual rigor e entrega. No campo do design é sem dúvida alguma o arquitecto-designer mais importante da segunda metade do século XX, desenhando desde algumas das cadeiras com maior sucesso dos nossos dias; como a célebre FH 3100 (The Ant) de 1952 e as suas derivantes, as poltronas FH 3320 (The Swan) e a FH 3316 (The Egg), passando por mesas, candeeiros, maçanetas de porta, relógios, cinzeiros, até a diversos padrões para tecidos de parede.

A vasta obra arquitectónica de Jacobsen, como já nos referimos, abrangeu os tipos e programa de edifícios mais diversificados, desde a habitação, singular ou colectiva, hotéis, escolas, universidades, bibliotecas, fábricas, escritórios, lojas, passando pelos equipamentos desportivos, até aos mais variados equipamentos públicos.

Como remate da “viagem” a uma parte naturalmente limitada desta vasta obra, temos de visitar aquela que por muitos é considerada uma das suas obras-primas, o edifício da Câmara Municipal de Århus (1937-1942), nomeadamente no tema central desta tese, ou seja das relações e contaminações entre as culturas arquitectónicas do Norte e o Sul, (e/ou vice versa).

“Århus City Hall is a fantastic building that lives through its individual parts and its details-and especially its spatial effects- rather than through its effect as a whole. Århus City Hall is an accommodating, generous, and sensual building that masterfully avoids the populist, banal, and vulgar. It is a highly complex and very rich building, the last truly magnificent public edifice in Denmark”. É desta forma que Carsten Thau e Kjeld Vindum, terminam (à pág.284) a descrição do edifício da Câmara Municipal de Århus, os dois docentes no departamento de arquitectura da Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes, em Copenhaga, autores da mais completa monografia publicada sobre Jacobsen em 2001⁴².

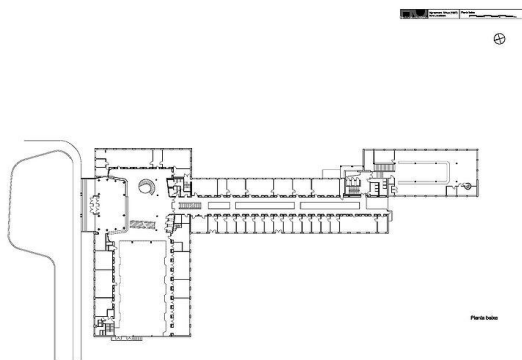


Fig. 156 - Planta da Câmara Municipal de Århus, 1937-1942. Arne Jacobsen



Fig. 157 - Câmara Municipal de Arhus, 1937-1942. Arne Jacobsen

⁴² THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen. Copenhagen: Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press.

Este edifício fruto dum concurso público que Arne Jacobsen em parceria com Erik Møller (1909-2002), obtêm o 1º Prrémio no ano de 1937, a qual materializou-se numa obra única no contexto da moderna arquitectura escandinava, passados cinco anos.

O projecto saiu vencedor do referido concurso, principalmente devido à sua clareza funcional, assim como ao seu carácter, algures entre uma discreta monumentalidade e uma modernidade com ecos clássicos, pois embora já não sendo figurativamente próximo do classicismo moderno, a sua imagem exterior afasta-se claramente da abstracta imagem, do funcionalismo ou do modernismo dos anos 20 e 30. A reforçar esta constatação, alia-se a circunstância dum desejo ou exigência, imposta pela municipalidade ao projecto saído de concurso, desejo esse que era basicamente a imposição de incluir uma Torre algures no conjunto do projecto, desejo esse que foi encarado com a maior naturalidade por Jacobsen e Møller.

O resultado final da obra em 1942, não se afasta no essencial da proposta apresentada a concurso, excepto a já referida Torre. O conjunto implanta-se no cruzamento de duas ruas no centro da cidade de Århus, que ainda hoje é a segunda cidade mais importante da Dinamarca. Em termos gerais o conjunto final é constituído, pelo edifício propriamente dito que se organiza em três volumes, uma pequena praça e um jardim. Os três volumes do edificado formam um único conjunto, no entanto devido em grande parte à sua clara sistematização funcional e programática, exteriormente cada um assume-se com a sua definição e escala própria, sendo que interiormente também estes três blocos, têm um carácter próprio, assumindo a sua individualidade dentro da narrativa do todo, pois a cada um desses corpos corresponde naturalmente uma parte do programa geral.

No primeiro bloco, implantado perpendicularmente à rua principal, virado para uma pequena praça onde se encontra o acesso principal, temos um grande espaço vestibular o Átrio, mais os respectivos espaços de recepção e apoio, um grande Salão de Actos abrangendo os quatro pisos deste bloco, os quais se debruçam através de galerias laterais sobre a grande Sala, com o seu subtil sistema de entrada de luz zenital e com vista para o jardim através dum enorme envidraçado. Nos pisos superiores está a Sala do Concelho Municipal, gabinete do Presidente da Câmara e gabinetes de apoio.

No segundo bloco implantado sobre o comprido, encontram-se os gabinetes de trabalho dos vereadores e restante pessoal técnico, estes gabinetes e salas de trabalho, distribuídos ao longo dum sistema de galerias, ao longo dos cinco pisos deste bloco, são servidos por um lanternim que inunda de luz natural todo este espaço panóptico. O terceiro bloco, articula-se com a grande torre do relógio, rematando o conjunto do lado oposto ao largo do ingresso. Neste ultimo bloco mais pequeno e com menos pisos, funcionam programaticamente além do Posto de Turismo, outras estruturas mais abertas à cidade

O edifício do “Århus City Hall”, assume um lugar central no percurso de Jacobsen, essencialmente por três razões:

À partida por ter sido a primeira obra de grande escala e de importante significado enquanto facto arquitectónico e urbano, na qual Jacobsen teve a oportunidade de enquanto arquitecto, controlar com grande rigor e refinamento, desde o detalhe do candeeiro ou dos puxadores das portas, até ao desenho dos espaços exteriores, passando claro pelo desenho total do edifício.

Noutro sentido, a importância desta obra é também fruto do facto de este ser o seu primeiro equipamento público de significante escala e valor simbólico, Jacobsen aqui estabeleceu uma abordagem conceptual substancialmente diferente, do que tinha feito até então, nomeadamente no caso dos edifícios de habitação isolada ou colectiva, nos escritórios, nas lojas, etc.

Por último, por ser uma arquitectura de fronteira, não-alinhada com uma qualquer dogmática teoria, uma arquitectura onde se cruzam subtilmente diversas influências e contaminações. Neste sentido, podemos concluir que Jacobsen retoma no edifício do “Århus City Hall”, a ideia de dignificar e qualificar os edifícios públicos, através duma certa sobriedade monumental, independentemente das questões de estilo, como via de os diferenciar na cidade enquanto factos arquitectónicos de referência.

Esta mesma atitude, que encontra-mos em grande parte dos edifícios construídos, nas cidades do norte da Europa e em particular na Suécia e Dinamarca, desde o neo-clássico, como grande parte das obras de C.F.Hansen em Copenhaga, passando pelos edifícios do Nacional-Romantismo, como a Câmara Municipal de Copenhaga de Martin Nyrop, ou a Câmara Municipal de Estocolmo de Ragnar Östberg. Até ao

Classicismo Moderno do primeiro quarto do século XX, como a sede da polícia em Copenhaga de Hack Kampmann, a Biblioteca Municipal de Estocolmo de Gunnar Asplund, entre tantos outros.

No que diz respeito ao relacionamento conceptual, num mesmo objecto da sua relevância enquanto facto arquitectónico e facto urbano, independentemente do *Tempo* e *Espaço* e das referidas questões de estilo (ou discurso), existem tanto no caso do edifício de Jacobsen em Århus, como noutros casos atrás referidos, sempre diversas referências. Desde o mundo da Antiguidade Clássica, às memórias de viagem pelas cidades do sul, nomeadamente, as igrejas, palácios, torres e praças de Itália, até às mais recentes memórias da arquitectura moderna, passando claro pelas particulares questões desenvolvidas na cultura nórdica, como o conforto e a escala em função do homem, o rigor e culto do detalhe, a ligação com a natureza, ou o tal pragmatismo funcional muito próprio. Tudo isto deixou Jacobsen em Århus, como doutro modo deixou Asplund em Estocolmo e Gotemburgo, e muitos outros deixaram, noutras obras, noutros lugares, noutros tempos.

6-Dos Modernos do Sul.

6.1.-Casos de Estudo a Sul na Ibéria

Agora, fazemos a ponte a uma possível comparação das diferenças e semelhanças históricas, entre os países, do norte da Europa e do sul, nomeadamente entre os países escandinavos e os países ibéricos, não só entre as relações entre eles mesmos, ou seja entre os escandinavos entre si e os da Ibéria também entre si, mas sobretudo entre os diferentes percursos históricos no século XX, da vida, da cultura, das mentalidades e vivências entre estas específicas partes do norte da Europa e desta outra específica parte do sul Mediterrânico. Entre a história comum e particular das relações endógenas e exógenas, nesses dois territórios nos limites da velha Europa, teremos que distinguir modos, mentalidades, circunstâncias e atitudes, bem diferentes.

Das diferentes circunstanciais e duma primeira visão geral, diríamos que as diferentes nações escandinavas, entraram convictamente e assumidamente no início do século XX, em regimes políticos democráticos modernos e foram desenvolvendo um caminho próprio, com o objectivo de melhorar a igualdade de oportunidades para todos os respectivos cidadãos, assim como o bem-estar social comum. Esses mesmos países foram criando o moderno conceito da Social-Democracia, independentemente de serem monarquias ou republicas. Enquanto isso acontecia a norte, as duas nações Ibéricas entraram (num primeiro momento hesitantemente) na ideia de progresso da herança novecentista, fosse ela de natureza monárquica ou republicana, sendo que ambos por diferentes circunstâncias históricas, deambularam entre os ideais republicanos reformistas e ditaduras de diferentes naturezas, acabando em finais da década de 30 por implantar em definitivo regimes de natureza conservadora e ditatorial. Cujo lema central, era comum aos dois países vizinhos, “Deus, Pátria e Família”, tendo à sua frente dois carismáticos líderes, em Espanha Francisco Franco e em Portugal António Oliveira Salazar.

Aliado a esta diferença geral do ponto de vista da história política social e económica, enquanto os países democráticos do norte da Europa, conseguiram ultrapassar as suas antigas rivalidades históricas e construíram um modo de estar comum, a partir

duma cultura de afinidades. Já na relação entre Portugal e Espanha, apesar dos percursos e relações de grande proximidade, durante quase todo o século XX, de ambas as partes, raros foram os momentos em que se fomentou duma forma abrangente, (sem ser dum modo superficial), alguma espécie de cultura de afinidades. Antes de nos referirmos, aos fenómenos de contaminação para os arquitectos do sul, da cultura arquitectónica do norte da Europa, na segunda metade do século XX, em particular no caso de Portugal e Espanha, temos de fazer uma prévia e breve contextualização histórica, para melhor compreendermos o como e o porquê, do facto de muitos dos arquitectos nascidos na Península Ibérica a partir da década de 20, quando chegados à profissão nos anos 50, até à actualidade, se terem interessado em pelo pensamento e prática arquitectónica das culturas do norte.

Portugal e Espanha durante o século XX, apesar das suas diferenças, seja em termos de escala geográfica ou demográfica, seja em termos sociais e culturais, no entanto tiveram realidades históricas de natureza política, muito similares. Começando pelas diferenças, antes de nos referirmos às duas atribuladas Histórias políticas dos dois países vizinhos, temos de lembrar a existência de duas realidades sociais e geográficas, bem distintas entre estes dois estados.

Se no caso de Portugal durante a sua história mais antiga e contemporânea, independentemente dos períodos e das diferentes naturezas de regime, nunca esteve em causa a chamada unidade nacional, seja em termos sociais ou culturais. Já no caso de Espanha esta questão da unidade nacional, sempre foi um problema, pois o Estado espanhol, deriva da progressiva união de diversos Reinos, governados pelos conhecidos Reis Católicos até a meados do século XV. Esta união sempre foi dominada a partir de Castela desde início do século XVI, pela junção do Reino de Castela cuja capital era Toledo, com o Reino de Aragão cuja capital era Saragoça, sendo em 1561 que Filipe II (1527-1598) mudou a corte de Sevilha para Madrid, desde então a capital de Espanha. Assim o estado Espanhol é constituído por diversas regiões, hoje comunidades autónomas, com diferenças culturais e sociais bem acentuadas, chegando nalguns casos a terem uma língua própria, como são os casos da Galiza, do Pais Basco ou da Catalunha.

Outra diferença entre os dois países Ibéricos, nos seus percursos históricos no século XX, está na natureza dos regimes, pois enquanto em Portugal após a queda da monarquia em 1910, a república permaneceu como o regime do Estado até aos nossos dias, com toda a sua atribulada história. Espanha, também com uma atribulada e trágica história durante quase todo o século XX, sempre foi uma monarquia, exceptuando o período da segunda república entre 1931 e 1939. Apesar destas e outras diferenças, no entanto os percursos históricos dos dois países no século XX, em termos políticos e de desenvolvimento sócio-económico, decorreram no essencial com registos muito próximos, com a excepção, no caso espanhol, dos já referidos tempos entre 1931 e 1939, tempos atribulados, estimulantes e trágicos, da segunda república e da guerra civil.

Deste modo em traços gerais, na década de 20 implantaram-se nos dois países duas ditaduras militares através de dois golpes de estado. Em 13 de Setembro de 1923 em Espanha, o Capitão General Miguel Primo de Rivera (1870-1930), oriundo de uma família aristocrática e de militares ilustres, inspirado pelos ideais fascistas de Mussolini, embora mais conservador devido à sua condição social, impõem ao país uma ditadura governada pelo próprio e pelo chamado Directório Militar, até ao ano de 1930, quando se demite e parte para o exílio. Em 1931 a 14 de Abril na sequência da vitória republicana nas eleições municipais, foi proclamada a Segunda República Espanhola, esta nova república de natureza democrática e progressista, resistiu até ao ano de 1939. No ano de 1936, deflagra a trágica guerra civil que deixou perto de um milhão de mortos, fruto da tenção entre a direita conservadora herdeira de Primo de Rivera e a esquerda progressista e Republicana, é nesse ano que o General Francisco Franco⁴³ (1892-1975), parte de Marrocos com as suas tropas, mais tarde apoiado abertamente e militarmente por Mussolini e Hitler, dando início à sua revolta contra a II República, até à derrota militar dos Republicanos em 1939, convém lembrar que para esta vitória de Franco, também foi essencial o apoio do Estado Novo de Salazar.

Franco, que nos anos anteriores à II República, foi um protegido do Rei Afonso XIII, no entanto quando chega ao poder, não reimplanta uma monarquia institucional. Torna-se regente do Reino e implanta um regime ditatorial inspirado no antigo modelo de Primo de Rivera, este chamado período do Franquismo, dura até ao ano da morte de Franco

⁴³ Militar que se distinguiu nos anos de 1920 nas campanhas bélicas do Marrocos espanhol.

em 1975, sómente no ano de 1968 é que Franco nomeia o Príncipe Juan Carlos, como seu sucessor. Com a Morte de Franco, Juan Carlos ascendeu ao trono de Espanha, sendo a partir daqui que Espanha faz uma transição pacífica para a democracia, pela mão do Rei, democracia essa que se estabelece em definitivo a partir de 1976.

Em Portugal, tudo se inicia pela mão do General Gomes da Costa (1863-1929), inspirado no exemplo espanhol de Primo de Rivera, em 1926 no golpe de estado de 28 de Maio, instala-se a auto denominada Ditadura Nacional. No caso português, não existiu nenhum interregno significativo no regime, mas sim um percurso contínuo. Assim em 1928, António de Oliveira Salazar (1889-1970), Professor Catedrático formado na Universidade de Coimbra, é chamado para ministro das Finanças para sanear as finanças públicas, em 1932 Salazar ascende a Presidente do Conselho de Ministros (primeiro-ministro) e passado um ano com a Constituição de 1933, o regime transforma-se em definitivo no chamado Estado Novo, dominado em absoluto pelo ditador que nunca se desligou das suas origens rurais e modestas. Salazar nascido na Beira-Alta, conservador educado num seminário, sempre desconfiou das elites cosmopolitas urbanas. Salazar fica incapacitado de governar em 1968 e morre em 1970, desde então Marcelo Caetano (1906-1980), que ascendeu ao lugar de Salazar, não mudando no essencial a natureza do regime, tenta uma abertura política mas sem grande consistência. Em Abril de 1974, um golpe dirigido pelos militares, desgastados por treze anos de guerra nas colónias de Portugal em África, derruba Marcelo Caetano e instaura a democracia.

Apesar das afinidades políticas entre Salazar e Franco, a relação entre os dois ditadores sempre foi baseada nas alianças pontuais, nomeadamente na guerra civil de Espanha, assim como uma certa desconfiança, principalmente de Salazar em relação a Franco. Esta relação ambígua, algures entre um desejo de aproximação e uma enraizada cultura de desconfiança, que ainda era reflexo das relações atribuladas da História entre os dois países, teve como principal consequência que até à década de 60, as relações entre os dois países foram pacíficas, mas sem qualquer desejo de aproximação e um maior relacionamento, a todos os níveis, da política, à economia, passando pela cultura, salvo raras e honrosas excepções.

Durante a segunda guerra mundial, ambos os países assumiram uma neutralidade forçada e ambígua, pois tanto Salazar como Franco, ideologicamente tinham notoriamente mais afinidades com os países do eixo, do que com os aliados, apesar de Portugal ser formalmente aliado dos Ingleses, ao contrário de Espanha. Devido em parte à natureza conservadora dos dois regimes, assim como ao isolamento político, pós-guerra por parte das democracias europeias. Em termos de desenvolvimento da economia, da educação e cultura, os dois países Ibéricos nunca conseguiram alcançar os níveis de desenvolvimento social, que se aproximasse da maioria dos restantes países europeus, até aos finais da década de 60. Quando parte a parte se inicia um processo de desenvolvimento industrial e uma certa abertura do sistema económico e sócio-cultural.

6.2-Do Percurso da Arquitectura Moderna Ibérica.

Assim como os percursos históricos no século XX, dos dois países Ibéricos vizinhos, têm muitas semelhanças e obviamente algumas diferenças, decorrentes das diferentes circunstâncias, também na história dos percursos da arquitectura Portuguesa e Espanhola do século passado, encontramos muitas semelhanças e algumas diferenças. Mas antes de expormos essas diferenças e semelhanças, lembramos mais uma vez o facto de também no campo da arquitectura, dum modo geral, a atitude dominante foi baseada num relativo afastamento e desconhecimento mútuo. Facto este facilmente comprovável, ao observarmos na longa lista dos membros honorários da Ordem, Associação ou Sindicato dos Arquitectos, aí apenas constam dois arquitectos espanhóis, Pedro Muguruza em 1944 e Oriol Bohigas em 2010.

Esta atitude só se alterou a partir de meados da década de 60, fundamentalmente por intermédio do então jovem arquitecto Nuno Portas, o qual fomentou uma série de encontros informais, entre alguns arquitectos de Lisboa e do Porto, com arquitectos de Barcelona e Madrid. Nuno Portas nascido em 1934, licenciou-se na Escola do Porto em 1959, então ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto), apesar de ter começado na ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa). Desde cedo Portas se interessou pela teoria e crítica, assim no ano de 1958, ainda estudante, começou a escrever para a revista ARQUITECTURA, escrevendo diversos textos, alguns de divulgação da então nova arquitectura Portuguesa e Espanhola, sendo a partir daqui que estabeleceu diversos contactos com outras revistas e colegas europeus, principalmente espanhóis e Italianos, contribuindo para uma abertura ao resto da Europa, duma forma mais consistente a partir de finais da década de cinquenta e começo da década seguinte.

Na realidade, a principal diferença no percurso da arquitectura moderna entre Portugal e Espanha, está no chamado primeiro modernismo dos anos 30. Pois como já nos referimos durante esta década, Portugal estava em pleno Estado Novo Salazarista, conservador e fechado ao mundo, enquanto em Espanha se vivia temporariamente o regime de natureza oposta da II Republica.

Desde cedo durante o século XX, que os artistas e intelectuais espanhóis tiveram de emigrar, para desenvolveram os seus diversos percursos individuais ou movimentos artísticos de vanguarda, do cinema, à literatura, à pintura, à música etc. Nomes reconhecidos como Luis Buñuel (1900-1983), Pablo Picasso (1881-1973), Juan Miró (1893-1983), García Lorca (1898-1936), Salvador Dalí (1904-1989), Pablo Casals (1876-1973), rumaram ao exterior fundamentalmente a Paris, durante a década de vinte, no tempo da ditadura de Primo de Rivera. Após o exílio do ditador em 1930 e a proclamação da República em 1931, grande parte desses artistas voltaram (temporariamente) às suas terras de origem, basicamente Barcelona e Madrid e contaminam rapidamente com os seus ideais e atitudes cosmopolitas, o resto da sociedade espanhola, nomeadamente entre o meio intelectual e artístico, onde obviamente se incluíam os arquitectos.

É pois neste contexto, que em Outubro de 1930, na cidade de Saragoça um grupo de jovens arquitectos espanhóis, ansiosos pela mudança e abertos às novas ideias internacionais da arquitectura moderna, se organizaram para criar um movimento que materializava essa vontade, de criar uma nova maneira de exercer o ofício. Esta nova organização que se auto-denominou GATEPAC, Grupo de Artistas e Técnicos Para o Progresso da Arquitectura Contemporânea, teve como protagonistas Fernando García Mercadal (Saragoça 1896-1985), Josep Lluís Sert (Barcelona 1902-1983), Josep Torres i Clavé (Barcelona 1906-1939), José Manuel Aizpúrua (San Sebastian 1904-1936). Grupo este que se organizou em três sub-grupos, do Norte, do Centro e do Este, ficando respectivamente como delegados; para o Norte Aizpúrua, para o Centro Mercadal e Sert para o Este. O GATEPAC formou-se, a partir da forte influência da nova arquitectura racionalista, das ideias de Le Corbusier e do ideário geral do CIAM (Congresso Internacional da Arquitectura Moderna) de 1928. Um dos factos de maior importância simbólica deste movimento de abertura ao exterior, foi quando Le Corbusier, um dos principais fundadores do CIAM, se deslocou a Barcelona em 1932, para participar numa reunião do CIRPAC, um comité específico dos CIAM.

Dentro dos fundadores do GATEPAC, Sert e Torres Clavé estavam muito próximos de Corbusier, chegando Sert a colaborar em associação em algumas obras com Corbusier. Isto enquanto outros arquitectos como Aizpúrua, estavam mais próximos dos arquitectos alemães que também fundaram os CIAM, como Ernst May, Hans Schmidt, Mart Stam e Walter Gropius.

Dentro do GATEPAC, o grupo do Este formado pelos arquitectos de Barcelona e de Saragoça, foi sem dúvida o mais activo, chegando a editar uma importante revista de divulgação da nova cultura artística em geral e da cultura arquitectónica em particular. Esta revista, a *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea*, que publicou 25 números entre o ano de 1931 e 1937, serviu não só para divulgar as ideias e obras dos varios membros do GATEPAC, como outras obras das vanguardas de outros meios artísticos, também importantes e activos durante o período da Republica. Publicando em paralelo algumas das obras mais relevantes, de muitos dos arquitectos ligados ao movimento moderno, como, Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Van Doesburg, Neutra ou Lubetkin.



Fig. 158 - Revista A. C. Documentos de Actividad Contemporánea, 1931

Neste contexto, naturalmente as obras mais significativas dos modernos arquitectos espanhóis neste período, foram fortemente influenciadas em termos conceptuais, basicamente pelas obras dos arquitectos internacionais da anterior década do movimento moderno, como Corbusier, Gropius ou Ernst May, entre outros. Sendo de destacar, entre muitas outras obras, em Barcelona o Bloco Residencial Muntaner (1930-31) de Sert, a Casa Bloc (1932-1936) de de Sert e Torres Clavé, ou o Sanatório Central (1933-35) de Sert, Subirana e Torres Clavé, assim como o mítico Pavilhão da Republica Espanhola de Sert, para a Exposição Internacional de Paris em 1937, para o qual Picasso criou “Guernica”, o célebre painel pintado de 350 por 782 cm, que retrata o bombardeamento e destruição da cidade de Guernica no país basco, pela Luftwaffe de Hitler, aliado de Franco na guerra civil.

Destacando-se ainda, em Madrid o Cine Teatro Figaro (1931) de López Delgado e em San Sebastián o Clube Náutico (1930) de Aizpúrua.



Fig. 159 - Bloco Residencial Muntaner. Josep Lluís Sert

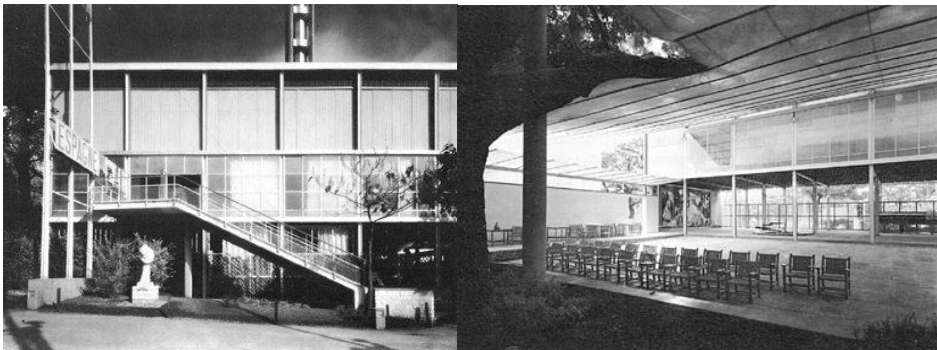


Fig. 160 - Pavilhão para a Exposição Internacional de Paris em 1937. Josep Lluís Sert

Com a queda da II República, em 1939 e com a ascensão de Franco ao poder, as ideias nacionalistas são defendidas ao extremo, atingindo todas as actividades, da política ao meio artístico e claro à arquitectura, seguindo-se um período de forte repressão a tudo e todos que estivessem associados com as ideias e a imagem da República. A arquitectura moderna e racionalista é banida, em favor duma arquitectura conservadora académica, e pretensamente nacionalista e monumentalista.

Na década de 1950, a partir da Catalunha, um conjunto de arquitectos de várias gerações, formaram um grupo chamado Grup R, que tem como principal objectivo reabilitar a arquitectura moderna em reacção à arquitectura oficial do regime franquista.

Este grupo formou-se entre arquitectos já então consagrados, como Josep Antoni Cordech (1913-1984), Josep María Sostres (1915-1984), Antoni de Moragas (1913-1985), Joaquim Gili (1916-1984) e Manuel Valls o sócio de Cordech, assim como outros arquitectos mais novos, como Josep Martorell (1925-), Manuel Ribas i Piera (1925-) ou Oriol Bohigas (1925-).

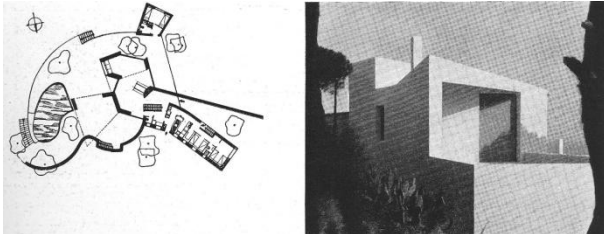


Fig. 161 - Casa Ugalde em Barcelona, 1951-53. Josep Antoni Cordech



Fig. 162 - Casa Agustí 1955- Ciudad Diagonal. Josep María Sostres

O Grup R manteve a sua actividade entre 1951 e 1961, não tendo o carácter panfletário e dogmático do GATEPAC, representou a continuação da herança do movimento moderno, agora num sentido crítico à ortodoxia do modernismo, sem defender uma qualquer linguagem específica. Esta geração de arquitectos sendo modernos nas suas obras e pensamento, abriram o seu campo de influências e contaminações, não só a um certo regionalismo, como também à arquitectura moderna do norte da Europa, representada por uma série de nomes até então pouco conhecidos no sul, como Sven Markelius ou Arne Jacobsen e naturalmente pela figura e obra de Alvar Aalto. Abrindo, a partir de então um novo caminho de interesse constante, entre a arquitectura espanhola e a arquitectura da Escandinávia.

Estes novos caminhos da arquitectura Espanhola, não se cingiram à Catalunha, um pouco por todo território surgiram, outras vias de revisão e continuidade da arquitectura moderna, como foi o caso em Madrid de Francisco Sáenz de Oiza (1918-2000) ou Miguel Fisac (1913-2006).

O percurso da arquitectura moderna em Portugal, comparando com o da arquitectura em Espanha, como já nos referimos anteriormente tem no tempo e no espaço, momentos de similitude e de diferença, consoante as diferentes circunstâncias históricas culturais e sociais. Para a história comparativa destes dois percursos, temos de realçar a condição periférica de Portugal, que se agudizou no contexto da história europeia do século XX. Neste sentido, começaríamos por lembrar que a recepção do primeiro modernismo, que chega à Península Ibérica em finais da década de vinte e que se desenvolve pela década de trinta, ao contrário do caso Espanhol e do citado GATEPAC, encontra em Portugal, o regime conservador e ditatorial do Estado Novo Salazarista em plena afirmação. No entanto Salazar nos primeiros anos do regime, depois de ter conseguido pôr as finanças em ordem, tinha bem a noção das suas limitações, no campo das artes, da arquitectura e urbanismo. Assim o ditador português, teve a inteligência de chamar para o seu governo duas personalidades de forte carácter, ambos jovens ambiciosos e motivados apoiantes do regime, mas com um espírito bem diferente de Salazar, mais abertos e cosmopolitas.

Estes dois importantes protagonistas da génese do Estado Novo, foram:

Duarte Pacheco (1899-1943), que em 1932 foi convidado por Salazar, para integrar o seu Governo, como Ministro das Obras Públicas e Comunicações. Duarte Pacheco que já em 1927 tinha sido nomeado director do Instituto Superior Técnico de Lisboa, formou-se no ano de 1923 com distinção em Engenharia Electrotécnica, Instituto que veio a dirigir passados cinco anos de se formar, após ter entrado como professor logo após o ano de formatura. No ano de 1928, com apenas 29 anos ocupou o seu primeiro cargo político como ministro da instrução pública, na sequência de certas divergências políticas nesse conturbado ano de 1928, após Salazar ter sido convidado para a pasta das finanças e se ter afastado. Duarte Pacheco foi incumbido politicamente, de ir a Coimbra convencer o Catedrático de Economia e Finanças, António de Oliveira Salazar, (com apenas mais dez anos de diferença de idade), a retomar o cargo das Finanças. Missão essa que foi bem-sucedida, este episódio aproximou a relação de respeito mútuo, entre os dois homens de firmes convicções e caracteres bem diferentes.

O outro protagonista de realce nestes primeiros anos do regime foi António Ferro (1895-1956), jornalista, escritor e editor, republicano e intelectual com afinidades pelas

vanguardas artísticas desde a década de 1920 como editor da revista *ORPHEU*. António Ferro, teve como modelo Miguel Primo de Rivera e fundamentalmente o “Duce”, na sua relação com os meios artísticos de vanguarda, assim como o seu forte carisma de líder e a sua capacidade de propaganda mediática, ou o modo como Mussolini associou aos seus ideais políticos, uma nova estética ao serviço do seu ideário político, conseguindo um rápido ascendente não só entre as massas, como entre parte dos intelectuais e artistas da época.

Salazar após ter sido entrevistado por António Ferro entre 1932 e 1933, cedo reconhece no jovem e ambicioso jornalista, intelectual e cosmopolita, o homem certo para ocupar-se da “acertada divulgação” das ideias do novo regime, convidando-o em 1933 para dirigir o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), cargo que António Ferro ocupou até 1949 e que tinha como funções simultâneas, ser chefe da propaganda e responsável pelo sector cultural.

Estas duas personagens, tiveram um papel central no percurso inicial do Estado Novo, seguramente sem eles não teria existido, uma abertura na década de 1930 para as novas tendências no campo das artes e da arquitectura. Foi por intermédio de Duarte Pacheco e António Ferro, que o Estado Novo deu a oportunidade num primeiro tempo, para os artistas, intelectuais e arquitectos portugueses realizarem as suas obras, estes que então acreditavam nos ideais da modernidade. No fundo dentro das limitações do regime ditatorial de Salazar, que não alinhava com a mesma energia e convicção de Mussolini, no apoio às vanguardas artísticas e muito menos com a franca abertura da progressista II República Espanhola. Foi em grande parte devido a Duarte Pacheco e António Ferro, que Portugal pelo menos na década de 1930, à sua maneira e com as suas limitações estruturais, teve a hipótese de acompanhar o chamado movimento moderno.

Foi neste contexto e com o apoio do regime, principalmente de Duarte Pacheco, que em finais da década de 1920 e na década seguinte, surgiram os projectos e as obras que marcaram o primeiro modernismo em Portugal, sendo grande parte destas obras, equipamentos públicos de diversos tipos, logo encomendas directas do Estado, isto apesar de algumas excepções de iniciativa privada.

Cristino da Silva (1896-1976), Carlos Ramos (1897-1969), Cottineli Telmo (1897-1948), Pardal Monteiro (1897-1957), Paulino Montez (1897-1988), Jorge Segurado (1898-1990), Rogério de Azevedo (1898-1983), Adelino Nunes (1903-1948) e Cassiano Branco (1897-1970), estes foram alguns dos protagonistas mais conhecidos deste primeiro modernismo no campo da arquitectura, os quais pertenciam à mesma geração de Duarte Pacheco. Esta geração de jovens arquitectos tinham dum modo geral o mesmo perfil cosmopolita, conheciam medianamente a moderna arquitectura racionalista europeia, principalmente as obras de Tony Garnier (1869-1948), August Perret (1874-1954), ou Robert Mallet-Stevens (1886-1945) em França, um pouco menos as obras de Giuseppe Terragni (1904-1943) e Adalberto Libera (1903-1963) em Itália, ou do funcionalismo alemão de Ernst May (1886-1970), ou Walter Gropius (1883-1969).

Em Portugal por então não houve nenhum movimento organizado, como no caso Espanhol do GATEPAC, nem houve uma qualquer ligação, ou influência directa, mais ou menos formal, com os movimentos e protagonistas do resto da Europa, como aconteceu em Espanha com os CIAM e com Le Corbusier em particular. Também ao nível da teoria e crítica, a produção desta geração de jovens arquitectos, nessas décadas de vinte e trinta, foi praticamente inexistente. Existiram no entanto algumas iniciativas que tentaram mitigar esta tendência nacional, como a organização em 1930 e 1931, da revista *Presença* (1927-1940) e do primeiro e segundo Salão dos Independentes, que juntou escritores, artistas e arquitectos, na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa. Mas esta tentativa de reavivar um certo sentido de grupo, moderno e de vanguarda, como terá existido durante escassos anos no tempo da primeira grande guerra, com a revista *Orpheu* (1915-1916), do mesmo modo rapidamente se esfumou, sem uma qualquer razão aparente.

Assim a aprendizagem, desta jovem geração de arquitectos e o seu percurso dentro da arquitectura moderna, foi basicamente empírica, de certo modo solitária e um pouco superficial, no sentido em que a sua prática não se fez acompanhar por um qualquer corpo teórico, individual ou de grupo. No entanto paradoxalmente apesar destas aparentes fragilidades, algumas das obras destes arquitectos, alcançaram uma notável qualidade e autonomia figurativa, como o Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia (1927-1943) em Lisboa de Carlos Ramos, o Hotel Vitória (1934) em Lisboa de Cassiano Branco, o Instituto Superior Técnico (1927-1941) em Lisboa de Pardal

Monteiro, ou do mesmo Pardal Monteiro a Estação Marítima de Alcântara (1934-43), o Liceu Filipa de Lencastre (1932-1940) em Lisboa de Jorge Segurado, entre muitas outras pelo país, do sul ao norte.



Fig. 163 - Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia, 1927-1943. Carlos Ramos



Fig. 164 - Instituto Superior Técnico, 1927-1941. Porfírio Pardal Monteiro

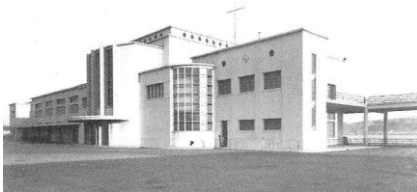


Fig. 165 - Estação Marítima de Alcântara, 1934-1943. Profírio Pardal Monteiro



Fig. 166 - Hotel Vitória, 1934-1936. Cassiano Branco

Mas já em finais da década de 30, estes mesmos arquitectos, vacilavam entre fazer obras inspiradas no funcionalismo internacional e outras em sentido contrário, no sentido neo-nacionalista, anti-cosmopolita, ou neo-regionalista, mais ou menos sobre a influência, das ideias anti-modernistas que Raul Lino (1879-1974) defendeu e difundiu,

nomeadamente nos seus dois mais conhecidos livros, *A casa portuguesa* (1929) e *Casas portuguesas* (1933).

Este processo de “des-modernização” da arquitectura portuguesa, foi um processo gradual, que se instala mais em força, a partir da célebre Exposição dos Centenários de 1940, exposição de propaganda dos grandes feitos do Regime do Estado Novo. Em parte pelo facto do público em geral, nunca ter aderido expressivamente à estética e ideais da arquitectura moderna, em parte por razões de orientações de natureza moral e política. Fenómeno este que não aconteceu só em Portugal, pois a partir de 1933 com a chegada de Hitler ao poder, aconteceu na Alemanha, também a partir de 1939 aconteceu em Espanha, como aconteceu em Itália, e de alguma forma foi acontecendo nalguns países democráticos.

Se em Espanha foi o já referido ano de 1951, com a formação do *Grup R* na Catalunha, que marca simbolicamente a reacção dos arquitectos à imposição duma arquitectura de regime, no sentido de retomar o sentido da modernidade. Em Portugal o ano de 1948, com a realização em Lisboa, pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos do célebre 1º Congresso Nacional de Arquitectura, marca simbolicamente essa mesma viragem e o aparecimento duma outra atitude de abertura. Partilhada pela geração dos arquitectos da transição (nas palavras de Nuno Portas), como Keil do Amaral (1910-1975), Viana de Lima (1913-1991), Januário Godinho (1910-1990), Arménio Losa (1908-1988), ou Cassiano Barbosa (1911-1998) e uma outra geração de arquitectos, que se formaram a partir de finais de 1940, alguns dos quais participaram no Congresso de 48, na condição de estudantes ou recém-formados, como Raul Chorão Ramalho (1914-2001), Fernando Távora (1923-2005), Manuel Tainha (1922-), Victor Palla (1922-2006), Nuno Teotónio Pereira (1922-), Pedro Cid (1925-1983), João Andresen (1920-1967), entre outros, ou pouco anos depois, Victor Figueiredo (1929-2004), Bartolomeu da Costa Cabral (1929-), Nuno Portas (1934-), Álvaro Siza Vieira (1933-), Pedro Ramalho (1937-), etc.



Fig. 167 - Congresso Nacional de Arquitectura, 1948

A tal chamada geração de transição, num processo semelhante ao que se passou em Espanha com a geração de Cordech e Josep María Sostres, foram os que de novo reintroduziram lentamente o olhar para a arquitectura moderna, a partir do fim da década de quarenta. Voltando a olhar para a arquitectura do centro da Europa, agora com uma maior autonomia e espírito crítico. No sentido, que fez a diferença, de tentar encontrar novas respostas, noutras arquitecturas do movimento moderno, mais ou menos esquecidas pela chamada critica militante do modernismo, isto em ambos os países ibéricos. Essa procura fez-se em parte olhando então mais para norte, como foi o caso de Keil do Amaral com a sua admiração pela arquitectura holandesa de Willem Marinus Dudok (1884-1974), ou Cordech pela arquitectura de Alvar Aalto.

Aqui, novamente, temos de relembrar a realidade em Portugal dessa época e alguns dos factos que marcaram o início desse processo, dos tais arquitectos da transição que se organizaram de alguma maneira e lançaram as bases para a mudança, ainda antes do congresso de 1948. Em Lisboa, este processo começa em 1946 com a formação do grupo Iniciativas Culturais Arte e Técnica (ICAT), organização liderada por Keil do Amaral e criada por alguns arquitectos politicamente mais empenhados, nesse mesmo ano de 1946 o ICAT compra a velha e desgastada revista “Arquitectura”, para a divulgação das ideias e das realizações do Movimento Moderno, dentro e fora de portas. Nas vésperas do Congresso de 48, Keil Amaral é eleito Presidente do Sindicato, cargo de que só viria a tomar posse após a sua realização.

O ICAT também esteve presente, na organização das marcantes edições das Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), entre 1946 e 1956 na Sociedade Nacional de Belas Artes SNBA em Lisboa, onde marcaram presença os mais

importantes protagonistas das novas tendências artísticas, da literatura, às artes plásticas, passando pela arquitectura.

Entretanto no Porto, um grupo de arquitectos liderados por alguns dos tais arquitectos da transição do norte, como Viana de Lima (1913-1991), Arménio Losa (1908-1988), Cassiano Barbosa (1911-1998), entre muitos outros criaram a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM). Este grupo com objectivos semelhantes ao ICAT de Lisboa, mas formatado mais à imagem dos CIAM, existiu entre 1947 e 1952, além de se formar como um fórum de discussão e divulgação das ideias da arquitectura moderna, foi também responsável pela elaboração de uma carta-manifesto dirigida à Câmara Municipal do Porto no ano de 1949 em defesa desses mesmos ideais, assim como a realização de uma Exposição de Arquitectura no Ateneu Comercial do Porto (1951).

Deste modo em ambos os países Ibéricos, pela mesma altura começou de facto um novo processo de contaminação entre a cultura arquitectónica do sul da Europa, com o centro e o norte da Europa, processo este que foi aprofundado a partir de finais da década de 1950, com as gerações de arquitectos que se formaram a partir de finais de 1940. Em Portugal principalmente por Manuel Tainha, Siza Vieira ou Victor Figueiredo, em Espanha por Rafael Moneo (1937-), Juan Navarro Baldeweg (1939-) ou José Ignacio Linazasoro (1947-), entre tantos outros.

6.3- Portugal – Manuel Mendes Tainha



Manuel Tainha no Atelier da Rua da Alegria, anos 60.

Manuel Mendes Tainha nasceu no ano de 1922 em Paço de Arcos, a qual só em 1926 passou ao estatuto de Vila, foi entre esta pacata terra, o Tejo e Lisboa, que Manuel Tainha, o mais novo de três irmãos, passou os seus tempos infância e adolescência.

A circunstância e o privilégio de Manuel Tainha ter crescido e formar-se enquanto jovem e adolescente, entre as viagens de comboio a uma Lisboa em mudança, mas numa pequena e calma terra à borda de água, da praia e do Tejo, (ainda num tempo anterior à construção da Marginal de Cascais), marcou para sempre o seu carácter de serena abertura, assim como uma consciência da importância dos lugares, do território e da paisagem. O que também marcou naturalmente o seu carácter, foi a sua educação e formação, o espírito duma certa educação, plural e disciplinada, que seus pais cultivaram, a Manuel Tainha, à sua irmã mais velha Maria de Lourdes e ao seu irmão Jovito. Enquanto jovens, foi-lhes incutido o gosto pela música e pelo desporto, assim desde cedo Manuel Tainha aprendeu a tocar Violoncelo, chegando a dar concertos públicos com os seus irmãos. Também a prática do desporto como base da formação, foi uma parte importante da sua educação e dos seus irmãos. Os três praticaram vários desportos, distinguindo-se em particular os irmãos Manuel e Jovito Tainha na natação e a irmã Maria de Lourdes na ginástica.

Depois de ter frequentado o ensino primário em Paço de Arcos, Manuel Tainha ingressa no Liceu Passos Manuel, na altura um dos mais prestigiados e liberais liceus de Lisboa. Entra na ESBAL (Escola de Belas Artes de Lisboa) em meados da década de 1940, no velho convento de S. Francisco no Chiado, no curso de arquitectura no mesmo ano de Nuno Teotónio Pereira.

Manuel Tainha, acaba a sua licenciatura com a nota de 19 valores no ano de 1950 na ESBAL, um par de anos de anos mais tarde que os seus colegas, devido à circunstância de ter interrompido o curso para ir cumprir o serviço militar e em parte devido seu atribulado percurso académico.

Em 1948 ainda como estudante participa no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, o que contribuiu como outros parceiros de geração, para a oportunidade de se cruzar com alguns dos arquitectos e Mestres mais importantes das gerações que o antecederam. Embora já desde o seu ingresso na Escola de Belas Artes, esse cruzamento tinha começado, com aquele que foi o seu Professor durante toda a estadia no velho convento de S. Francisco, o então Mestre Cristino da Silva, com o qual teve uma relação “naturalmente” difícil, conflituosa por vezes, mas de mútuo respeito, pois há época Cristino da Silva, já não era o jovem arquitecto modernista dos anos trinta, mas estava então convictamente alinhado com o Regime do Estado Novo e a linguagem e estética moral do “Português Suave”.

Mas Manuel Tainha, sempre cultivou os encontros de maiores afinidades electivas, seja na condição de estudante e aprendiz com o Mestre Carlos Ramos, ao colaborar no seu atelier durante o período de estudante, mais tarde já arquitecto com Keil do Amaral, no projecto não construído para o “Palácio da Cidade” (1960-61) no alto do Parque Eduardo VII, aqui em parceria com Chorão Ramanho (1914-2001), e Carlos Manuel Ramos (1922-), ou novamente com o Mestre Carlos Ramos no projecto, também não construído, para a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na Cidade Universitária (1965), aqui em parceria com Bartolomeu da Costa Cabral. Esta atitude prolongou-se sempre um pouco, ao longo do seu percurso como arquitecto noutros projectos, com outros colegas.

Como já nos apercebemos, os vinte anos entre meados da década de 1940, e meados da década de 1960, apesar dos regimes políticos em Espanha e Portugal, não terem mudado, no entanto foram anos de suaves mudanças, principalmente nos meios intelectuais e artísticos. Anos em que esses homens e mulheres, escritores, artistas plásticos, cineastas, músicos, arquitectos e outros, tomaram uma verdadeira consciência política, social, ética e estética, das diversas realidades nos outros países europeus, apercebendo-se claramente do nível de atraso nas duas realidades nacionais.

Para tal basta lembrar, que estes foram os anos de ouro do cinema europeu, talvez a Arte do Século XX que mais influência teve sobre Manuel Tainha e a sua geração, enquanto homens de cultura e também como arquitectos, na formação duma nova consciência, política, social, artística e cultural. Nomeadamente o cinema italiano, primeiro com o neo-realismo dos anos quarenta, como no iniciático filme “Obsessão” 1943 de Luchino Visconti (1906-1976), “Roma cidade aberta” 1945 de Roberto Rossellini (1906-1977), “Ladrões de Bicicletas” 1948 de Vittorio De Sica (1902-1974), ou já pós neo-realismo, as inúmeras inovadoras obras-primas de finais de 50 e início de 60, de Federico Fellini (1920-1993) como “A Estrada” 1954, “Dolce Vita” 1960, “Fellini 81/2” 1963 ou Michelangelo Antonioni (1912-2007) e a sua notável trilogia com “A Aventura” 1960, “A Noite” 1961 e “Eclipse” 1962. Também neste sentido, foi muito por via do cinema sueco com o génio de Ingmar Bergman (1918-2007), que se abriram os horizontes para uma sociedade completamente diferente e liberal, que era até então desconhecida nos países do sul, com filmes como “Mónica e o Desejo” 1952, “O Sétimo Selo” 1956, “Morangos Silvestres” 1957 ou “Persona” de 1966. Ou mais tarde o cinema francês e a Nouvelle Vague, com os filmes de Jean-Luc Godard (1930-), François Truffaut (1932-1984), Alain Resnais (1922-).



Fig. 168 - "Mónica e o Desejo", 1952. Ingmar Bergman



Fig. 169 - "A Noite", 1961. Michelangelo Antonioni



Fig. 170 - "Persona", 1966. Ingmar Bergman

È pois nestes agitados e estimulantes tempos, de esperança na mudança e num contexto histórico nacional que ansiosamente queria acompanhar o Espírito do Tempo, ao qual a realidade política Portuguesa teimosamente resistia, foi nesse tempo de confronto entre as novas convicções e princípios, contra uma sociedade autoritária, autista e fechada em velhas convicções, que Manuel Tainha entra na profissão.

Antes de fazermos uma resumida viagem pelo seu percurso, nas suas várias vertentes no mundo da arquitectura portuguesa da segunda metade do século XX, assim como por algumas das suas obras, temos antes de nos referir a duas formas de aceder ao conhecimento, fundamentais da sua personalidade e carácter, que são essenciais no contexto desta dissertação. Ambas, tem a ver com a sua curiosidade e vontade de conhecer o Outro e os mundos do Outros, dum modo empírico e não académico ou escolástico, para a partir desse conhecimento, criar um pensamento autónomo. Facto este que não é alheio o seu gosto e apetência pelo saber, o pensamento e pelas artes em geral, nomeadamente a literatura, a música e acima de tudo o cinema.

A primeira destas formas, como nos casos dos nórdicos já citados, está relacionada com a importância das várias viagens que Manuel Tainha efectuou ao longo da sua vida. Se nos colocarmos no Portugal de então, não é difícil de entender que para um espírito inconformista, depois de ver os filmes de De Sica, Antonioni, de Fellini, ou de Bergman, o apelo para sair desse sufocado Portugal e ir à procura dessas outras realidades de então, era urgente esse caminho como pessoa e como arquitecto. Como pessoa para descobrir e viver esse outro mundo, como arquitecto para conhecer e sentir com todos os sentidos, e não só com a visão, as arquitecturas que já conhecia dos livros e das revistas, arquitecturas do passado e do presente.

No caso de Manuel Tainha, as suas viagens já não tiveram o mesmo carácter da *Grand Tour*, foram decorrendo dum modo não sistemático, correndo ao sabor das circunstâncias, das diversas oportunidades e disponibilidades. Assim no final do ano de 1949, Manuel Tainha parte para a sua primeira viagem em direcção à Alemanha, onde permanece cerca de quatro meses, aqui além de reconhecer ainda um país devastado pela Guerra, desde a zona da Vestefália, até à Baviera, visita ainda alguma da moderna arquitectura do período da reconstrução e entra em contacto com alguns jovens colegas de ofício. Passados dois anos, finalmente Manuel Tainha teve a oportunidade de viajar pela primeira vez até Itália (principalmente o norte), pois como qualquer arquitecto e homem de cultura, Itália era um destino natural. Aí como tantos outros, Manuel Tainha admirou as obras do passado Clássico e do Renascimento, como as obras de Brunelleschi em Florença a Capela Pazzi, ou o Palácio Pitti, assim como algumas das arquitecturas da INA-Casa, e dos seus protagonistas, obras da autoria duma notável geração de arquitectos, como Gio Ponti (1891-1979), Ignazio Gardella (1905-1999), Mario Ridolfi (1904-1984), Franco Albini (1905-1977), ou do studio BBPR e a sua notável Torre Velasca de 1954 em Milão.

Por diversas vezes, como Aalto, Manuel Tainha retorna a Itália, como aliás o próprio recorda no início da sua alocução da sessão de abertura do ano lectivo 90/91 da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto:

“Primeiro. A coisa passa-se em Roma.

Estando eu na Basílica de Santa Maria Maior, sentado no meu canto, a tomar as minhas notas, e já quase divagava, dei às tantas por que qualquer coisa de novo, de enorme se insinuava no real.

Um cântico entoado por um coro invisível – à capela? Gregoriano? Não sei. Era, isso sim um cântico jubiloso...e, como sabem, quem jubila não fala, entoa; o que torna o canto mais pleno (o neuma).

Foi uma revelação.

O som tomou conta de todo o cavo da grande nave, dos cantos e recantos, omnipresente, onnipotente: uma nova realidade, onde o tempo é duração e o espaço é distância; onde a perspectiva visual se tempera na perspectiva acústica, e reciprocamente. Ouvir com os olhos, ver com os ouvidos, no mesmo instante.

Nesse mesmo instante eu percebi melhor a arquitectura de Santa Maria Maior”⁴⁴

Mas só no ano de 1955 é que M. Tainha teve a oportunidade de ir até ao norte da Europa, isto a propósito da sua ida ao 4º Congresso da UIA na Holanda em Haia. Foi nessa viagem que de caminho Manuel Tainha passou por Marselha, para visitar o icónico Bloco de Marselha de Le Corbusier, seguindo viagem até à Holanda. Depois do congresso, e de uma breve viagem pela Holanda, segue para norte até à Dinamarca e ao sul da Suécia. Ao longo da sua vida Manuel Tainha, fez muitas outras viagens, chegando anos mais tarde a visitar algumas das obras de Alvar Aalto em Helsínquia, sem dúvida um dos seus arquitectos nórdicos de referência, a par com Asplund, Jacobsen ou Sven Markelius.

A segunda das formas de reconhecimento da vida e estruturação duma consciência crítica do mundo e da sociedade, no caso de Manuel Tainha, como noutros casos, está relacionada com a construção de uma rede de amizades e relações de afinidades pessoais e culturais, dentro e fora do mundo da arquitectura, em que se cultivava esse mesmo espírito. Foi de facto desde os tempos de estudante na Escola de Belas Artes, ao longo dos anos e das circunstâncias da vida, que Manuel Tainha estabeleceu laços de amizade e afinidades, não só com parceiros de curso como Nuno Teotónio Pereira, Victor Palla, Manuel Costa Martins, Manuel Alzina de Menezes, José Rafael Botelho, ou António Pinto de Freitas, como outros colegas de profissão como António Sena da Silva, Chorão Ramalho, Pedro Cid, Bartolomeu da Costa Cabral, Hestnes Ferreira, Reais Pinto ou Nuno Portas. Mas também outras relações fora do mundo da arquitectura, não menos importantes, no mundo paralelo da cultura ou das Artes, como José Cardoso Pires (1925-1998), Alexandre O’Neil (1924-1986), Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Rogério Ribeiro (1930-2008), entre tantos outros. Estas relações foram fulcrais, não para criar uma qualquer ideia de grupo, mas para cultivar e consolidar o seu pensamento e sentido crítico não ortodoxo, que o iria acompanhar durante a sua vida, principalmente desde o seu período de formação, passando pelo período de maturidade e afirmação no panorama da arquitectura moderna portuguesa nos finais da década de 1960 e 70, até aos dias de hoje.

⁴⁴ TAINHA, Manuel (1994)- Arquitectura em Questão – Edição AEFA-UTL
CECI N’EST PAS UNE POMME – página 83

Assim se entende o seu empenhamento, pensamento e prática, em “lugares” tão diversos e distintos, que destacaremos alguns como:

- Nas Exposições Gerais de Artes Plásticas EGAP, realizadas a partir de 1950 na Sociedade Nacional de Belas Artes.

- Na prática continua da escrita, ensaio e crítica, a partir 1952 na revista “Arquitectura”, destacando-se o facto de ter sido M.T. quem pela primeira vez em Portugal traduziu e publicou em finais da década de 1950, o célebre texto de Alvar Aalto de 1948 “A Truta e a Corrente”

- Ou nas 10 edições da revista “Binário”, a partir de 1958, da qual foi fundador com o seu irmão engenheiro Jovito Tainha.

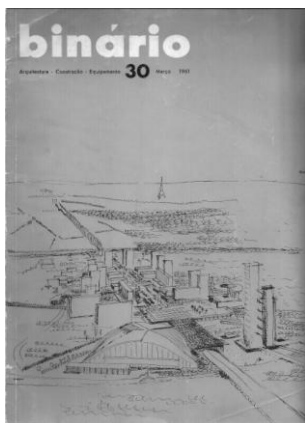


Fig. 171 - Capa da revista "Binário", 1961

- No Sindicato Nacional dos Arquitectos, como Presidente da Direcção, entre 1960 e 1963.

- No Curso de Formação Artística, da Sociedade Nacional de Belas Artes, como director e professor desde 1965 a 1974, do qual foi co-fundador com Rolando Sá Nogueira

- Representante da Secção Portuguesa nos IV e V Congressos da UIA em Haia-1955 e Paris-1965

- Co-promotor e co-organizador do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitectos 1955-61

- Professor Universitário de Arquitectura desde 1975

De facto desde o início da sua vida adulta e do seu percurso como arquitecto, dentro e fora das margens do ofício, Manuel Tainha cedo se distinguiu como um dos raros casos de excepção no mundo da cultura nacional e da cultura arquitectónica em particular. Excepção essa, reconhecida não por um qualquer precoce ou pretenso virtuosismo, mas pela abrangência e consistência das suas diversas práticas, sempre apoiadas não no saber escolástico, ou em teorias mais ou menos académicas, mas num conceito ao mesmo tempo ético, pragmático e cultural das coisas da vida, maiores ou menores. Manuel Tainha nunca se assumiu como um homem ou arquitecto de vanguarda, mas antes preferiu a intransigência dos princípios e das convicções, coisa rara e não cultivada na cultura arquitectónica portuguesa contemporânea, um pouco ao modo de um dos seus arquitectos de referência, Adolf Loos, “ Chamo cultura ao equilíbrio entre o interior e o exterior do ser humano, que garanta um modo de pensar e actuar sensato” (Adolf Loos in *Arquitectura* 1910)⁴⁵

⁴⁵ “Ornamento y delito y otros escritos” Adolf Loos pag 222, Editorial Gustavo Gili, 2ª edição 1980

– Da Obra e das Contaminações a Norte

Como nota introdutória nesta questão central, das contaminações do norte da europa, na cultura arquitectónica portuguesa em geral, relembramos o facto já citado de este processo se ter iniciado com alguns dos arquitectos da geração anterior, como Keil do Amaral ou Januário Godinho, ambos nascidos em 1910. Estes dois arquitectos, cada um com a sua visão própria depois duma primeira fase alinhada com os modelos do primeiro modernismo da década de trinta, a partir de meados da década de quarenta, começaram a olhar para as arquitecturas dos arquitectos mais a norte, como Dudok ou Aalto, os quais por então incorporavam nas suas obras uma nova síntese entre o moderno e o vernáculo, em reacção à ortodoxia do primeiro modernismo. Também nas obras de Keil do Amaral e Januário Godinho, pode-mos entender essa mesma via, em Januário Godinho na Pousada de Vila Nova (1949-1950), na Pousada de Salamonde (1951-1956) ou no Restaurante da Caniçada (1951) todas estas obra construídas no Gerês, em Keil do Amaral no Clube de Ténis de Monsanto (1947-1950) ou o projecto as Escolas para a Fábrica Secil (1938-1940) no Outão em Setubal.

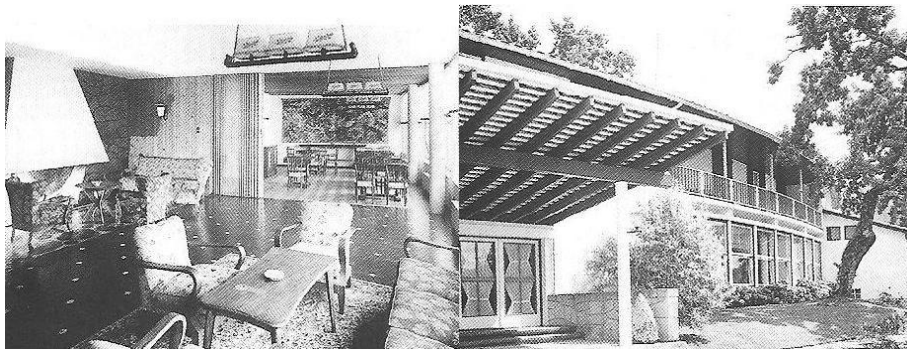


Fig. 172 - Pousada Vila Nova, 1949-1950. Januário Godinho

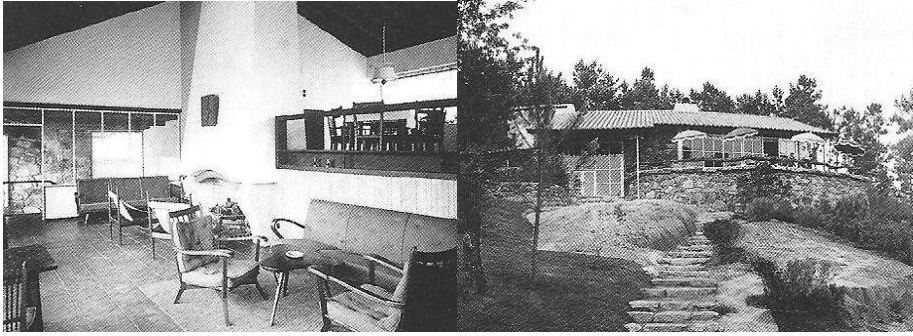


Fig. 173 - Restaurante da Caniçada, 1951. Januário Godinho



Fig. 174 - Clube de Ténis de Monsanto, 1947-1950. Francisco Keil do Amaral

Esta nova sensibilidade, que olhava para a arquitectura regional e vernacular, com possibilidades múltiplas de se cruzar com a arquitectura moderna. Em muito terá contribuído para a iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitectos entre 1955 e 1961, para organizar esse precioso estudo e levantamento que foi o “Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”, no qual Manuel Tainha participou como grande parte dos arquitectos modernos de então, do norte e do sul.

Entretanto outros arquitectos vão sendo também contaminados por esse novo espírito do Norte, a partir de finais da década de cinquenta, quando a obra de certos arquitectos nórdicos e de Aalto em particular começa a ser divulgada no nosso país, como foi o caso no Porto de muitas das primeiras obras de Alvaro Siza Vieira até a finais da década de 1970 como a Casa de Chá da Boa Nova (1956-1963), a Pousada de D. Dinis (1970) em Vila Nova de Cerveira do seu colega de escola Alcino Soutinho (1930-), ou em Lisboa nas obras de Hestnes Ferreira ou Victor Figueiredo.



Fig. 175 - Casa de Chá da Boa Nova, 1956-1963. Álvaro de Siza Vieira

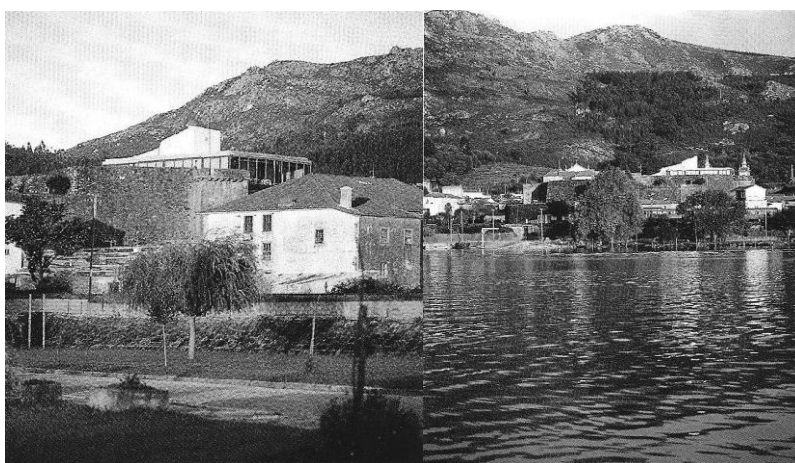


Fig. 176 - Pousada de D. Dinis, 1970. Alcino Soutinho

Mas se em muitos desses casos a contaminação, cingiu-se quase somente a Alvar Aalto e por vezes numa via algo formalista. Em Manuel Tainha a contaminação com a cultura do Norte é mais genérica, por vezes menos identificável formalmente, pois pelo caminho foi filtrada por outras influências e obviamente pela sua própria visão, sensibilidade e experiências. Aliás para Manuel Tainha, essas contaminações, influências ou referências da cultura arquitectónica do norte da Europa, surgiram logo depois de assimiladas outras contaminações vindas do centro do continente europeu, nomeadamente da Alemanha, esse que foi o percurso mais comum entre alguns dos seus colegas de geração.

Como arquitecto do ofício Manuel Tainha, começa o seu percurso como estagiário entre 1950 e 1954, na Câmara Municipal de Lisboa sob a direcção do urbanista arquitecto Faria da Costa (1906-1971), onde faz os seus primeiros projectos, que na prática se ficaram quase todos pelo papel. No ano de 1954 abre o seu atelier, conjuntamente com Teutónio Pereira e Manuel Azina de Menezes, em Lisboa na Rua Rodrigo da Fonseca, onde projecta a sua primeira obra, a Piscina do Tamariz (1954-56) fruto dum concurso Publico.

Como já nos referimos a atenção de Manuel Tainha, para o outro mundo da vida e da cultura do Norte, começou desde cedo depois do “encontro” com a moderna arquitectura alemã das décadas de vinte e trinta, primeiramente com a descoberta dos arquitectos suecos Sven Markelius e Alvar Aalto, ou do dinamarquês Arne Jacobsen (e claro do cinema de Carl Dreyer ou Ingmar Bergman). Relembrando neste sentido, quando em finais da década de cinquenta, traduz e publica na revista Arquitectura um dos mais célebres textos de Aalto “A Truta e a Corrente” de 1948, texto em que Aalto fala sobre a sua especial atracção por Itália, pela sua essência clássica, lembrando com mágoa a notícia da destruição duma pequena capela de Mantegna, que Aalto em tempos visitou. Relembramos Aalto, nesse texto quando ensaia uma série de pensamentos sobre a complexidade da natureza, do acto de projectar uma qualquer obra arquitectónica, quando lembra a angústia das três da manhã, devido às exigências sociais, humanas, económicas e técnicas, assim como as questões psicológicas, que estão inerentes ao facto arquitectónico e ao seu desenho. Lembrando o seu caso, nos longos anos do projecto da Biblioteca de Viipuri, para falar sobre a importância do Tempo na maturação dessas complexidades numa qualquer ideia arquitectónica.

Este pensamento e discurso, sobre a arquitectura, vem amadurecer e confirmar, muitas das ideias que Manuel Tainha já vinha construindo, desde que se fez arquitecto. Era uma outra sensibilidade diferente da corrente dominante do chamado modernismo, via Carta de Atenas ou de Corbusier, uma sensibilidade também moderna, mas que olhava para os exemplos do passado, e para a arquitectura vernacular, também como uma via possível, humanista e sensível de construir a modernidade.

Uma sensibilidade nova, como nos filmes de Bergman, que também olhava para a complexidade da vida moderna e os seus conflitos, assim como para as ansiedades das pessoas e das relações enquanto seres humanos. A partir daqui, M.T. movido naturalmente pela necessidade de conhecer melhor essas outras vias alternativas à modernidade no sentido mais lato, foi por diversas maneiras à procura, de outros arquitectos, outras atitudes dentro deste mundo de afinidades, fossem do presente, do passado próximo ou mais longínquo. Foi assim que reconheceu uma génese comum no pensamento e nas obras de Shinkel, Adolf Loos, Tessenow, Mendelshon, Sharoun ou Bruno Taut (entre outros) na cultura germânica, ou Asplund, Jacobsen, Sven Markelius ou Kay Fisker na cultura nórdica.

Como muitos destes arquitectos, também Manuel Tainha, entendia e entende, que ser moderno não é o contrário de ser clássico, que ser do Sul não é o contrário que ser do Norte. Pois nas boas obras de arquitectura, mais ou menos pequenas, mais ou menos antigas, o que sempre foi essencial não foi o estilo, a linguagem (ou discurso), mas a capacidade de trabalhar contra as adversidades e a tentação do formalismo, dos dogmas e o traiçoeiro aconhego dum qualquer maneirismo, para encontrar um dado caminho mais substancial, e não cair na superficialidade da cultura da imagem.

Ao abordar algumas das obras de M.T, e as influências ou contaminações da cultura arquitectónica dos modernos do norte da Europa da primeira metade do século XX. Temos de realçar outras questões, seja o facto de na maioria dos casos essas referências quase nunca são directas, elas são filtradas pela sua formação cultural de homem e arquitecto do Sul, assim como outras fontes de contaminação dentro da cultura arquitectónica do movimento moderno, dum apelo constante de ser heterodoxo, logo pelos arquitectos que sempre recusaram qualquer ortodoxia. Seja em qualquer relação *espaço-tempo*, fosse nos diversos classicismos, fosse no barroco, fosse no romantismo ou no movimento moderno. Assim como também pela atenção às outras arquitecturas não eruditas, ocidentais, ou não.

Deste modo na sua primeira obra, construída em 1956, a Piscina do Tamariz no Estoril, obra ainda a tocar tangencialmente o discurso da ortodoxia do chamado segundo modernismo, principalmente nos edifícios de apoio. No entanto já podemos ler uma abordagem próxima de Aalto, que aponta outras vias, nomeadamente na evolução do projecto da fase de concurso para a versão final, no redesenho da piscina

maior, com a nova relação entre uma margem com a sua geometria ortogonal e racional, em confronto com a outra margem com uma outra geometria mais livre e orgânica, conseguindo através dessa combinação uma implantação mais co-natural, à forma irregular, estreita e comprida do terreno disponível.



Fig. 177 - Plantas Piscinas do Tamariz, Estoril, 1956, Manuel Tainha

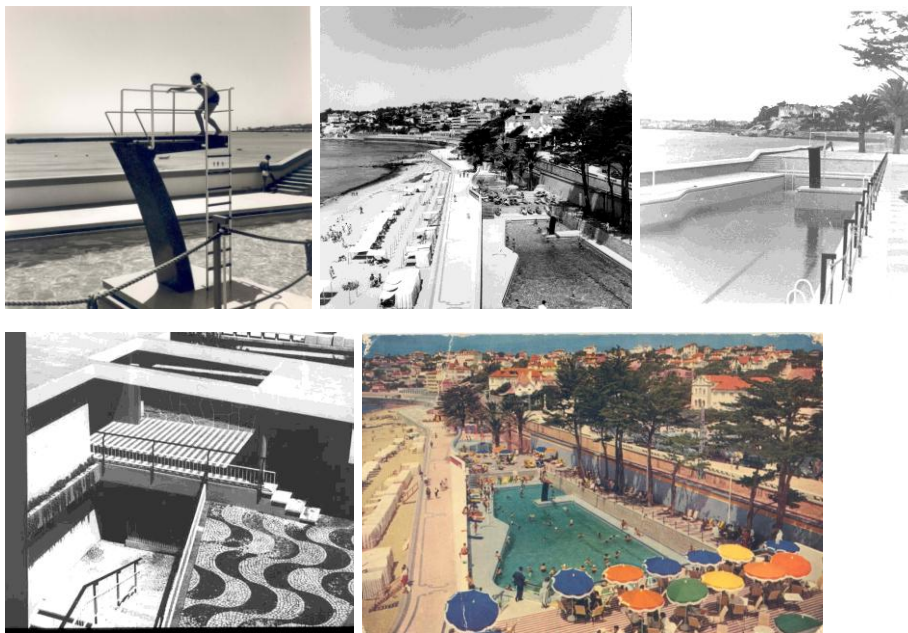


Fig. 178 - Piscinas do Tamariz, Estoril, 1956, Manuel Tainha

Na Casa do Freixial (1958-60), a primeira de muitas casas unifamiliares e a segunda obra de Manuel Tainha, aqui já sentimos a procura de outras vias alternativas à ortodoxia do modernismo, aqui como depois nas outras casas projectadas por M.T.

Até porque o programa da Casa unifamiliar, sempre foi um campo preveligado de experimentação, quando o arquitecto tinha a sorte de encontrar um cliente cumplice, podendo então o projecto e a obra, ser uma espécie de mini-laboratório para certas e adequadas ideias e conceitos. Nesta casa Manuel Tainha, pela primeira vez trabalha com certas ideias que poderemos sentir, noutras obras de maior escala, a complexidade espacial interior, a relação entre o interior e o exterior, o corte como meio essencial para caracterizar os espaços interiores, controlar a luz e a sombra, assim como construir com a topografia e não contra.

Esta questão da topografia, como já Alvar Aalto se referia, é sem dúvida um dos factores que mais distingue os territórios e a paisagem do centro e norte, com os territórios e paisagem do sul da Europa. E uma das aparentes dificuldades, que os arquitectos modernos do sul sempre sentiram, ao tentar aplicar os modelos da arquitectura pensados para outras topografias, bem diferentes. Por força das circunstâncias, M.T. logo na sua segunda obra teve de se confrontar com esta realidade, projectando tirando partido dessa aparente adversidade. Na realidade ao compararmos as plantas da Casa do Freixial, com os cortes e alçados, o que resalta é a sensibilidade e clareza do desenho final, para resolver este problema dicotómico, sendo que a complexidade das diversas questões em jogo, são no caso de M.T. trabalhadas nos diversos cortes, para tornar claras as relações em planta, logo a sistematização funcional. Deste modo, M.T. através dum complexo trabalho entre as cotas dos pisos e a geometria das coberturas inclinadas de duas águas, consegue não comprometer a riqueza e a fluidez dos espaços interiores, criando um núcleo central da sala com duplo pé-direito, a escada e a mezanine de acesso aos quartos, que nos remete para a solução desenhada entre 1946 e 1950 por Jacobsen em Sørholm I, a sul do Bloco Residencial Bellavista (Fig. 179).

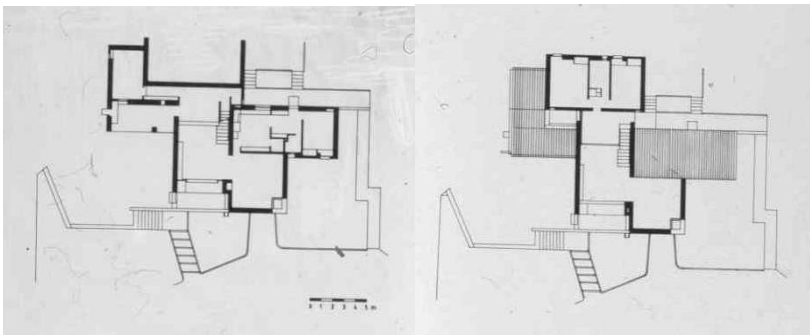


Fig. 180 - Planta Casa do Freixial, 1958-60. Manuel Tainha



Fig. 181 - Casa do Freixial, 1958-60. Manuel Tainha

Em 1958 quando Manuel Tainha estava a trabalhar na Casa do Freixial, foi também o ano em que estava a acabar o projecto para a Pousada de Santa Bárbara (1957-1958) em Oliveira do Hospital, próximo da Serra da Estrela, esta que foi uma encomenda de 1955, mas cuja obra só ficou concluída em 1971.

Este projecto e obra com uma escala e um contexto bem diferentes da Casa do Freixial, no entanto é uma obra de continuidade e amadurecimento de muitos dos mesmos princípios, aos quais se juntam outros princípios arquitectónicos, outras referências que se irão repetir mais tarde. Os princípios de continuidade, são a complexidade espacial interior, a relação entre o interior e o exterior, o corte como meio essencial para caracterizar os espaços interiores, controlar a luz e a sombra assim como trabalhar com a topografia. Assim como as referências de continuidade, com as arquitecturas do norte da Europa, especialmente ligadas às questões da natureza e da paisagem através de Aalto ou Jacobsen, ou os reflexos do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, aqui bem mais expressivos do que na Casa do Freixial.

No entanto no projecto e na obra da Pousada, M.T. pela primeira vez introduz no seu discurso arquitectónico, duas outras questões que serão recorrentes na sua obra:

A introdução duma outra relação entre o espaço interior e o espaço exterior, duma natureza mais íntima e muito enraizada na cultura do Sul, através dos pátios, ou claustros mais ou menos enclausurados e os espaços de transição entre o interior e o exterior, criando no caso da Pousada uma outra possibilidade de relação com a magnífica paisagem sobre o vale.

A outra nova questão introduzida aqui pela primeira vez, tem a ver com o uso e o significado, dum senso controlado do carácter e escala, relacionado com a ideia da monumentalidade e do clássico, sem o uso da retórica linguística. Como é bem evidente na frente virada para o vale, onde Manuel Tainha trabalha a partir do modelo dos pilares alpinos (via Albini)⁴⁶, para construir uma teoria de colunas, como um pórtico sobre a paisagem, também à maneira das Stoas e Templos da Grécia Antiga, ou como fez Shinkel no Altes Museum em Berlim sobre a paisagem urbana.

Nesta obra, Manuel Tainha introduz no seu discurso arquitectónico, a importância da forma como se acede e apreende o edifício na paisagem. Neste caso através do modo como se implanta o edificado em relação ao momento de chegada, desde a estrada,

⁴⁶ Ostello Pirovano, Cervinia, 1948-51 de Franco Albini, arquitecto italiano que viveu entre 1905 e 1977.

até ao ingresso do edifício propriamente dito, aqui por um caminho em curva através do pinhal, que nos vai fornecendo diversas vistas do conjunto.

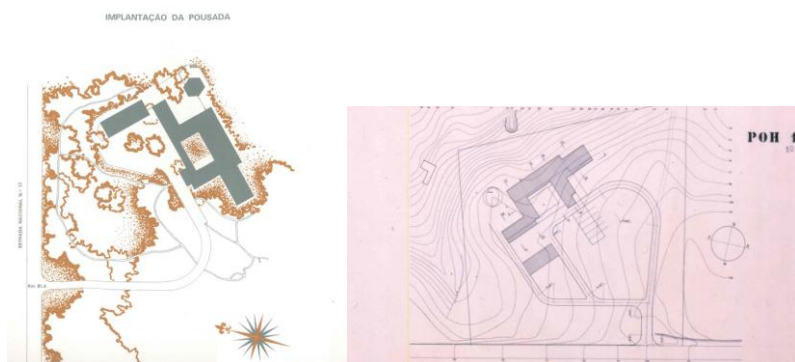


Fig. 182 - Planta de Implantação da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha

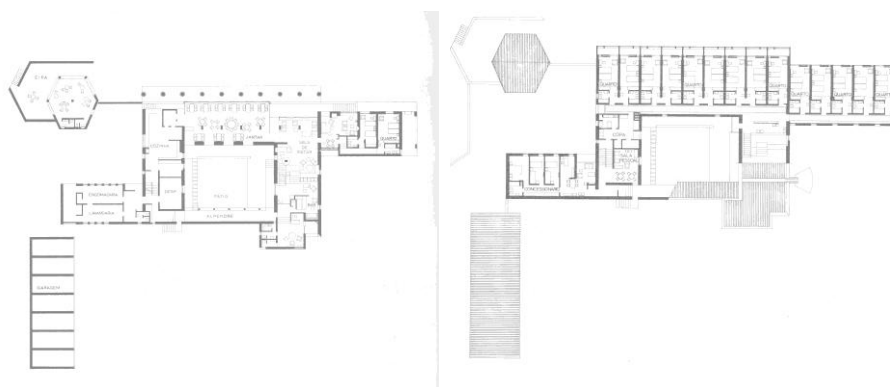


Fig. 183 - Planta de Piso da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha



Fig. 184 - Corte e Alçado da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha

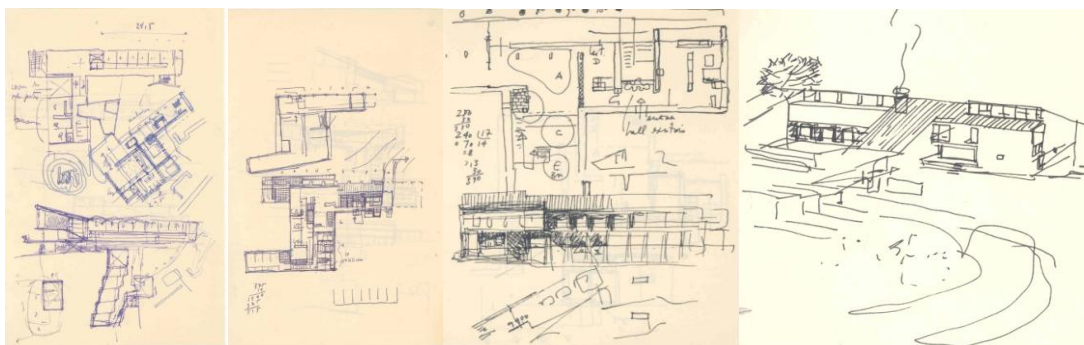


Fig. 185 - Esquissos da Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha





Fig. 186 - Pousada de Santa Bárbara, 1957-1958. Manuel Tainha

Entre 1959 e 1965 M.T. projecta e constrói dois equipamentos escolares para o Alentejo, com programas bem diferentes e em territórios algo distintos. O primeiro é a Escola Agro-Industrial (1959-1963) em Grândola para a Fundação António Inácio da Cruz, o segundo é a Escola de Regentes Agrícolas de Évora (1960-1965) na Herdade da Mitra perto de Évora. Estes dois projectos, respondem com estratégias diferentes a programas diferentes e lugares diferentes, como aconselha o bom senso. Embora construídos em tempos muito próximos, também a sua materialização em termos constructivos seguem opções distintas, enquanto na Escola Agro-Industrial de Grândola predomina o tijolo e o betão aparente, na Escola de Regentes Agrícolas de Évora é o branco da caiação sobre reboco que se distingue no topo da colina onde se implantou o núcleo central.

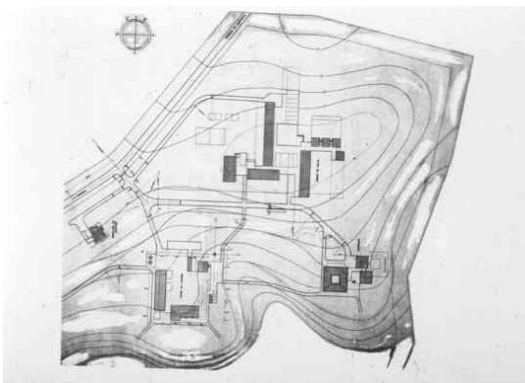


Fig. 187 - Planta de Implementação da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha

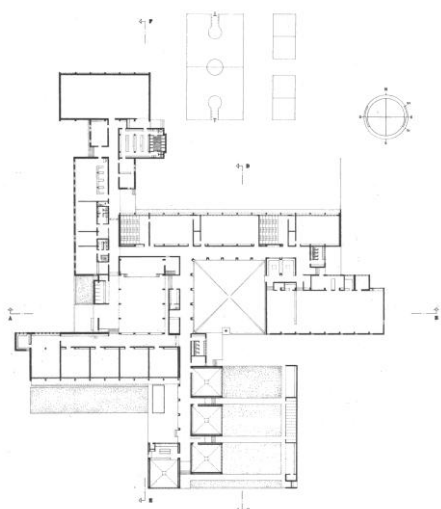


Fig. 188 - Planta da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha

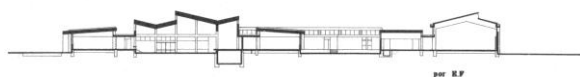


Fig. 189 - Corte da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha

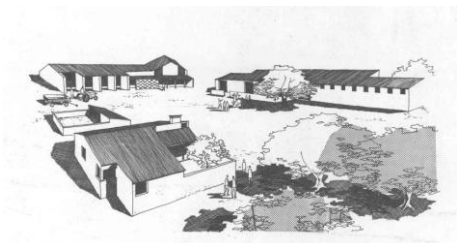


Fig. 190 - Perspectiva da Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha;

Pátio da Lavoura

Neste caso talvez não importa tanto descrever as diferenças e semelhanças destas duas obras, mas antes entender, as razões ou o espírito que levou, o arquitecto a construir naquele *tempo e espaço*, duas obras que aparentemente se afastam, do contexto da cultura arquitectónica daqueles territórios.

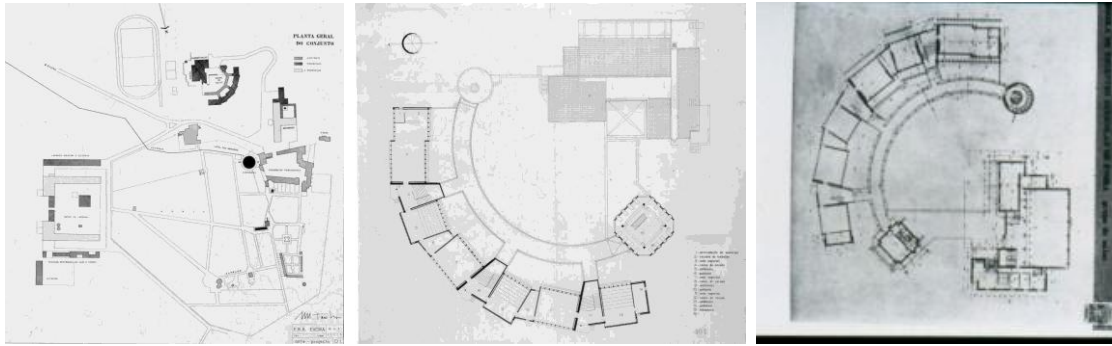


Fig. 191 - Plantas da Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha

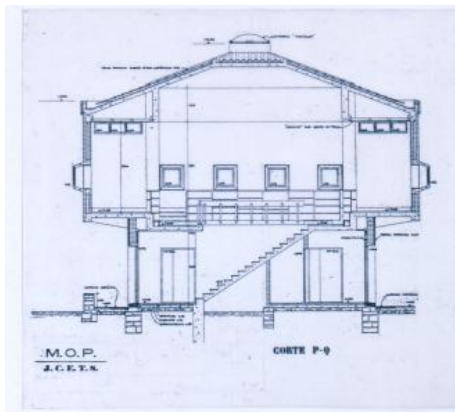


Fig. 192 - Corte da Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha; Biblioteca

Para tal lembrava as palavras de Manuel Tainha, sobre a Escola de Évora a propósito do dilema entre o uso do tijolo e do reboco.

“ A Verdade é que durante a obra deparei, certo dia com os paramentos de tijolo em tosco espectantes.

É aquele momento singular e solitário em que a obra parece suspensa. Foi um deslumbramento, nesse fim de tarde de Maio.Tudo aquilo que se diz em louvor da caição a branco das terras do Alentejo foi, de súbito espetacularmente suplantado pelo velho tijolo de barro vermelho (tijolo estriado, de alvenaria).

Ao contrário da caição que, como é sabido, desmaterializa a parede até ao ponto em que esta ganha uma espécie de translucidez fantástica, o tijolo de barro vermelho, pelo contrário, restituía aos paramentos, aos volumes, à negação do volume uma realidade matérica vibrante, acima de tudo quanto até ali tinha visto, ou esperado ver. E como tudo isto estava bem com a terra, o céu, a luz, a sombra alentejana!

Já não fui a tempo. Tudo estava disposto para a caição; sem regresso possível”⁴⁷

⁴⁷ASA Edições, Projectos MANUEL TAÍNHA, 1954 2002, pag.77



Fig. 193 - Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha

Nestas expressivas e claras palavras de M.T. paira mais uma vez o espírito de Aalto, o qual por essa época projectou e construiu as suas obras mais significativas, em que predominava o uso do tijolo aparente. Provavelmente por razões próximas, das descritas na epifania de M.T. dessa tarde de Maio em pleno Alentejo. Mas o mais importante que podemos reter nesse depoimento, é o facto de independentemente das diferenças culturais, ou dos diversos percursos de vida, do *tempo* e *espaço*, da capacidade de saber olhar para outras realidades e deixar-se contaminar culturalmente, neste caso de Sul para Norte. Para tal muito contribuiu o refinamento das *afinidades electivas* na arquitectura moderna, permitindo com o cultivar da *experiência sensível*, que dois arquitectos que nunca se conheceram, puderam chegar a conclusões e práticas próximas, acerca das questões essenciais do seu ofício.



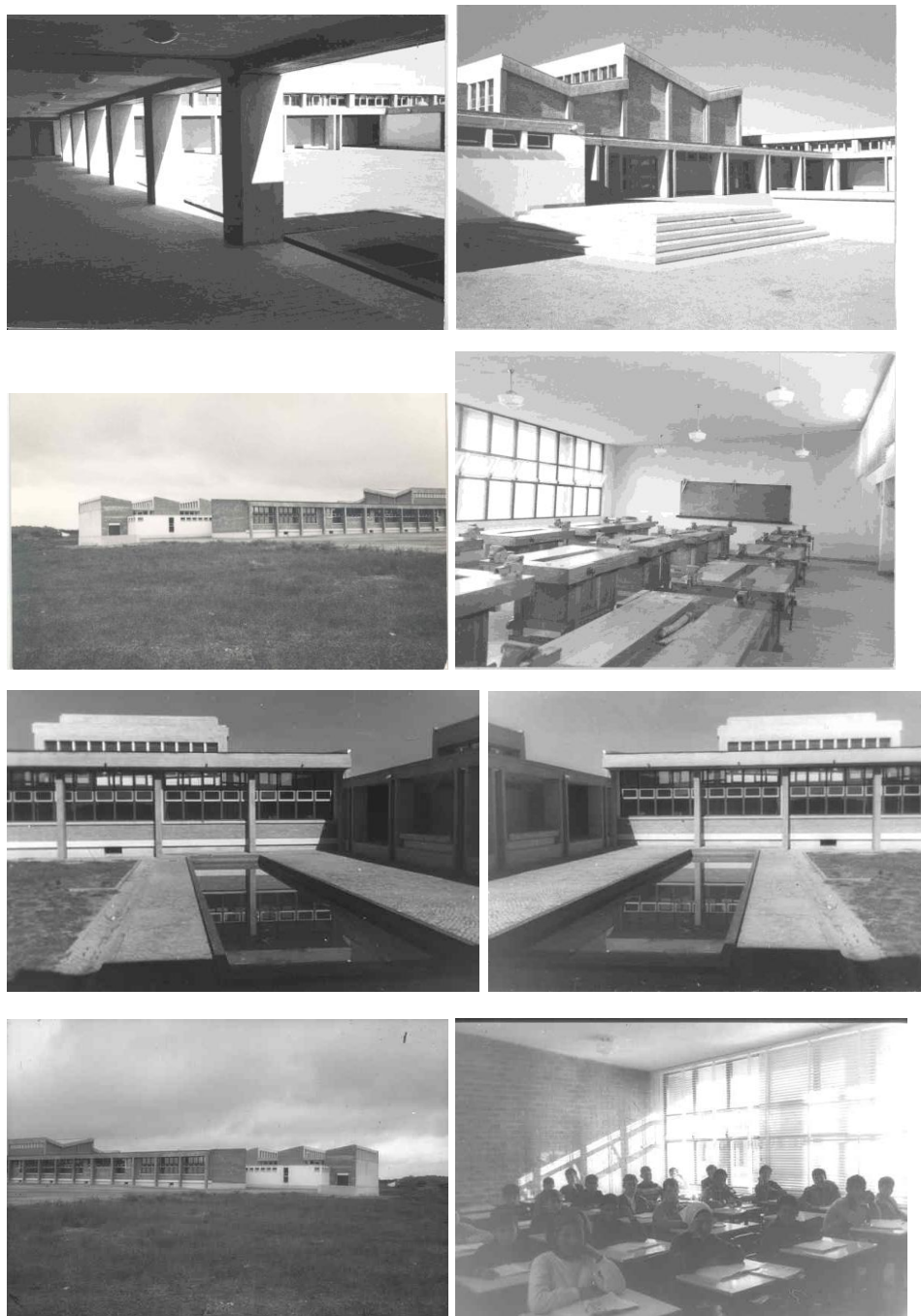


Fig. 194 - Escola Agro-Industrial em Grândola, 1959-1963. Manuel Tainha

Neste sentido, apesar das claras diferenças conceptuais, formais e matéricas, entre as duas escolas, pois a Escola Agro-Industrial de Grândola constitui-se por diversos núcleos, num terreno plano sem história nem grandes relações com a paisagem e daí a estratégia do núcleo central das aulas em forma de “turbina” de volta dum pátio, que através da rica e variada composição das coberturas inclinadas, cria uma nova marca naquele lugar.

Já a Escola da Herdade da Mitra, encontra um lugar carregado de História, um território de topografia variada e com fortes relações com a vasta paisagem alentejana, daqui a opção de M.T. ao implantar o núcleo central das aulas num promontório, afastando-se respeitosamente das ricas pré-existências, criando como uma pequena Acrópole, na qual os diversos edifícios de escalas diferentes, se implantam segundo uma geometria mais livre e orgânica em torno também dum pátio que se abre á paisagem.



Fig. 195 - Escola de Regentes Agrícolas de Évora, 1960-1965. Manuel Tainha

Existe no entanto uma espécie de espírito comum entre elas, que reside na natureza universal de certos procedimentos arquitectónicos, funcionarem independentemente

das culturas e dos tempos, desde que com a competência no uso da escala e do conforto suficiente, consigam resolver as questões programáticas, que sejam habéis na criação dum outro lugar com um novo significado, com carácter próprio e estabeleçam uma relação assertiva com o entorno e a paisagem. Esta aposta é um risco difícil de seguir e nem sempre funciona, mas funcionou em Grândola e na Herdade da Mitra com Manuel Tainha, como funcionou com Alvar Aalto, na Biblioteca do Seminário dos Benedictinos, Mount Angel Benedictine Abbey (1964-1968), no Oregon, ou na Finlândia no Centro Comunitário e Câmara Municipal de Kunnantalo (1950-52).

Para rematar esta breve viagem por algumas obras de Manuel Tainha no contexto de estudo desta Tese, teríamos necessariamente de referir a Casa Gallo (1970-1975), em S. Pedro de Moel. De todas as casas construídas por M.T. é nesta sem dúvida, onde podemos ler com maior clareza as afinidades e contaminações, com a cultura arquitectónica do norte da Europa, nomeadamente de Aalto.

Situada num pequeno pinhal, numa zona alta, com vista sobre S. Pedro de Moel e o mar, destinada como programa inicial para residência permanente. M.T. à partida sabia do programa, do desejo de criar uma casa confortável e habitável em qualquer época do ano, da ideia de criar um espaço para a intimidade da vida familiar e que se integrasse discretamente na paisagem, mas que dalguma forma se pudesse disfrutar dessa mesma paisagem, fosse a paisagem próxima (o pinhal), fosse a paisagem distante (o mar).

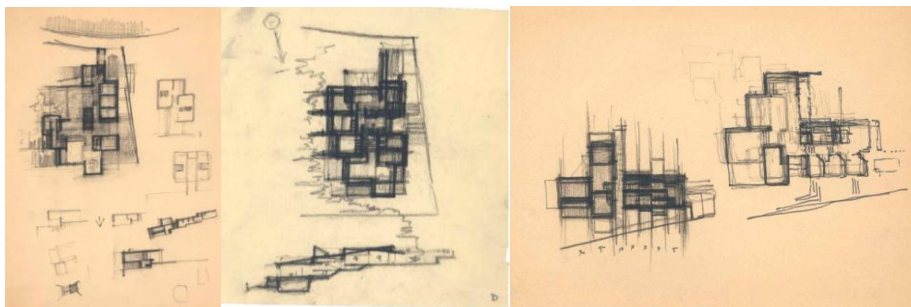


Fig. 196 - Esquissos Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha



Fig. 197 – Plantas da Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha

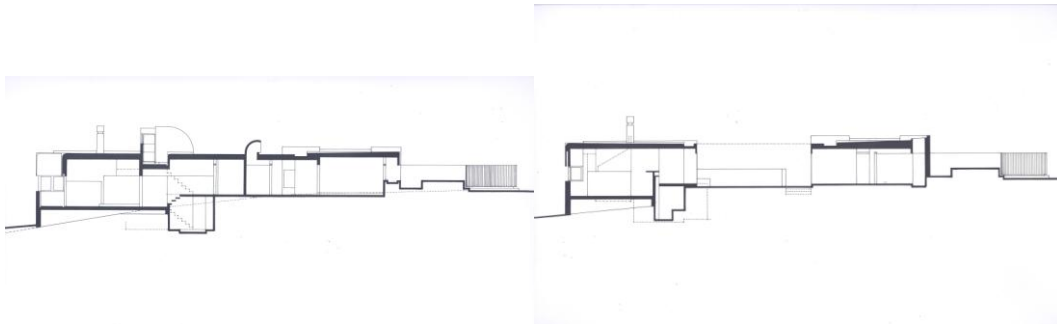


Fig. 198 - Cortes Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha

A partir destes pressupostos, depois de várias hipóteses possíveis que estão bem visíveis nos esboços de estudo, em que as diversas ideias aparecem qual imagens difusas, à procura duma forma, fazendo logo aqui lembrar o mesmo método de Aalto. Até a certo momento em que se fixa, neste caso a ideia duma casa pátio, fechada à rua e virada para o dito pátio e o pinhal, acomodada ao ligeiro declive do terreno, com o seu perfil discreto e a cobertura em terraço, ao qual se pode aceder para disfrutar da paisagem distante, ver a terra e o mar. Por fora predomina o tijolo e o betão aparente, por dentro o conforto da luz, do estuque branco das paredes e da madeira de pinho.

O pátio quadrangular, funciona como uma extensão do espaço interior, aberto para a paisagem próxima do pinhal, como acontece com o pátio de Aalto na sua Casa Experimental (1952) em Muuratsalo, também o tratamento dos espaços interiores e os seus materiais, conferem à Casa Gallo um confortável ambiente de inspiração nórdica.





Fig. 199 - Casa Gallo, 1970-1975. Manuel Tainha

Assim poderemos dizer que nesta obra, Manuel Tainha sem mimetizar o desenho e as formas da arquitectura de Aalto, presta uma das mais acertadas homenagens à sóbria, discreta e sempre actual arquitectura moderna do norte da Europa.

6.4-Espanha- Rafael Moneo



Rafael Moneo

José Rafael Moneo Vallés nasce em plena *guerra civil*, no ano de 1937 na pequena cidade de Tudela (com cerca de 11000 de habitantes há época), situada em Navarra no norte de Espanha. A sua mãe Teresa, era filha dum magistrado de Aragão e o seu pai Rafael cuja família tinha as suas raízes em Tudela, sempre viveu como engenheiro industrial nessa pequena cidade de Navarra.

Rafael Moneo cresceu e viveu com os seus dois irmãos, no seio dum confortável meio familiar, na pacata Tudela até ao ano de 1954, em que com algo contrariado parte para Madrid para ingressar na Escola Superior Técnica de Arquitectura de Madrid. Contrariando pois a sua ideia de adolescente de seguir filosofia ou pintura, mas como tantos outros segue os conselhos de seu pai, e vai para arquitectura.

No mesmo ano de 1961, quando Rafael Moneo obtém a sua licenciatura em Arquitectura, é publicado em Portugal no nº 73 da revista *Arquitectura* um notável artigo de José Coderch, em que poderemos entender um certo espírito da moderna cultura arquitectónica em Espanha, que muito influenciou os primeiros anos de Moneo enquanto jovem arquitecto.

Esse artigo dirigido em particular aos seus colegas de ofício mais novos, chamado “Não são génios que precisamos agora”⁴⁸, começa com um claro apelo ao rumo da profissão:

“ Se bem me lembro, um velho e famoso arquitecto americano, dizia a outro muito mais jovem que lhe pedia conselho:

«Abre bem os olhos, olha, és muito mais sensível do que tu imaginas», dizia também:

«Por detrás de cada edifício que tu vês, há um homem que não vês», um homem nem sequer dizia arquitecto.

⁴⁸ Este artigo foi publicado pela primeira vez na revista italiana DOMUS

Não, não acredito que sejam génios que precisamos agora. Creio que os génios são acontecimentos, não metas ou fins. Nem tão pouco acredito que necessitemos de pontifícios da arquitectura, nem grandes doutrinários. No entanto algo da tradição viva está ao nosso alcance, assim como muitas velhas doutrinas morais relacionadas com o nosso ofício de arquitecto e mesmo com nós próprios.

Acredito que necessitamos acima de tudo de boas escolas e bons professores, Necessitamos aproveitar a escassa tradição constructiva e acima de tudo a tradição moral, numa época como a nossa em que as mais formosas palavras, perderam o seu verdadeiro significado.....Acredito que para conseguir estas coisas, há antes que se desprender de muitas falsas ideias claras, de muitas palavras ocas e trabalhar um dia de cada vez, com a boa vontade que se traduz na aprendizagem e acção própria, mais do que doutrinário. Acredito que a melhor aprendizagem é o exemplo; trabalhar continuamente vigilante para não confundir a fraqueza humana, com o direito ao equívoco, capa que cobre tantas coisas, como a ligeireza voluntária....”

Deste eloquente e ainda actual artigo, que aqui só passamos algumas partes, serve para compreendemos o percurso inicial do jovem Moneo. Desde cedo o seu caminho se dividiu entre, a aprendizagem do ofício, o estudo e o retorno ao processo da aprendizagem como professor, Moneo ainda como estudante colaborou no atelier de Sáenz Oiza desde 1956 até 1961.

Acabado o curso parte para a Dinamarca e trabalha um ano com Jørn Utzon, que Moneo admirava e reconhecia, como um dos herdeiros dos mestres do período heróico do movimento moderno, na altura a trabalhar no projecto da Ópera de Sidney. Antes de voltar a Espanha em 1962, Moneo viaja pela Escandinávia, visitando as obras dos mais conhecidos arquitectos da cultura moderna nórdica, de Asplund, a Lewerentz, de Jacobsen a Kay Fisker, de Erik Brygman a Alvar Aalto, e que segundo o próprio Moneo teve a sorte de o receber em Helsinquia.

Esta passagem pela Escandinávia será central, ao longo de toda a sua vida como arquitecto.

Chegado a Madrid recebe uma bolsa de estudo, de dois anos para arquitectos na Academia de Espanha em Roma. Parte para Roma, onde passa a lua-de- mel com

Belén Feduchi, sua mulher até hoje, filha do arquitecto madrileno Luis Feduchi (1901-1975), a qual terá uma importância fundamental na sua vida.

A estadia em Roma de Moneo, é outro período fundamental para a sua futura carreira e formação, pois aí teve a oportunidade de estudar, viajar, visitar várias Escolas de Arquitectura, assim como conhecer figuras centrais no panorama da cultura arquitectónica italiana de então, como Bruno Zevi (1918-2000), Manfredo Tafuri (1935-1994), Paolo Portoghesi (1931-) entre outros, assim como estabelecer uma rede de amizades entre conhecidos músicos, pintores, escultores etc.

Em 1965 volta a Madrid, onde obteve o seu primeiro lugar como professor assistente na Escola de Arquitectura de Madrid entre 1966 e 1970. Em 1972 entra como catedrático em Barcelona na ETSAB, onde permanece durante quase dez anos até 1980, quando se muda também como catedrático para a Escola de Arquitectura de Madrid. É durante a sua estadia em Madrid de 1965 a 1972, que Moneo além de começar a elaborar casualmente alguns projectos, consolida a sua rede de contactos e de amizades, ao estabelecer uma forte actividade intelectual paralela à sua carreira académica, organizando os chamados “Pequenos Congresos” na faculdade, para debater e divulgar livremente as questões do ofício. Nestes congresos participavam reconhecidos arquitectos de Madrid, como Carlos de Miguel, Sáenz Oiza, Molezún, Corrales etc, de Barcelona como Bohigas, Tusquets, Clotet, Bonet, de Portugal Álvaro Siza e Nuno Portas, ou outros arquitectos já reconhecidos, como Aldo Rossi, Vittorio Gregotti e Peter Eisenman. Nesse período também começou a produzir textos, muitos deles publicados na *Arquitectura Bis* (1974/83), revista catalã que contestava a ditadura franquista e que ele ajudou a criar (juntamente com Oriol Bohigas e Ignasi de Solà-Morales).

Após ter aceitado o convite para professor convidado, ingressa durante um ano, no Instituto para a Arquitectura e Estudos Urbanos e na Escola de Arquitectura Cooper Union ambos em Nova York, isto no ano de 1976. Desde então a sua carreira internacional como Professor Catedrático, nunca mais parou, principalmente nas mais prestigiadas Universidades Americanas como é o caso de Harvard, à qual ainda hoje continua ligado.

No ano de 1973, abre em definitivo o seu atelier em Madrid, onde projecta a sua primeira obra de relevo, a Sede do Bankinter (1972-1976) no centro de Madrid. A partir

daqui o seu percurso como arquitecto do ofício, não tem parado de crescer, primeiro como uma série de projectos e obras em Espanha, que lhe deram o reconhecimento internacional. A partir de finais da década de 1980, começa a projectar no estrangeiro, ora por convite directo ora por participação em concursos internacionais, sendo que a sua primeira obra construída fora de Espanha, foi nos Estados Unidos o Davis Museum, Wellesley College (1989-1993) em Massachusetts.

– Da Obra e das Contaminações a Norte

Rafael Moneo não foi o primeiro dos arquitectos espanhóis, a descobrir a cultura arquitectónica moderna do norte da Europa, mas foi dos primeiros a vivê-la de modo próprio, quando depois de acabar o curso em Madrid no ano de 1961, então com 24 anos de idade decide partir para a Dinamarca, para ir trabalhar com Jørn Utzon, um dos mais notáveis arquitectos nórdicos da segunda metade do século XX. Utzon então com 43 anos já era reconhecido como o “herdeiro” da moderna cultura arquitectónica escandinava, não só devido à sua obra já construída, mas também por ter trabalhado com Gunnar Asplund e Alvar Aalto. Utzon, na tradição de Asplund e Aalto, cedo sentiu a atracção pela cultura do Sul, viajando ainda enquanto jovem arquitecto pelo mediterrâneo, por Marrocos e pelo México. No período em que Moneo trabalha com Utzon, entre outros projectos estava em pleno desenvolvimento o projecto da ópera de Sidney, que Utzon tinha ganho em 1959 num concorrido concurso internacional e que acabaria por abandonar a obra numa célebre polémica no ano de 1966.

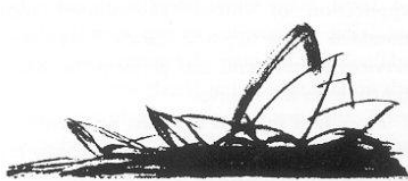


Fig. 200 - Esquisso da Ópera de Sydney, Austrália, Jørn Utzon

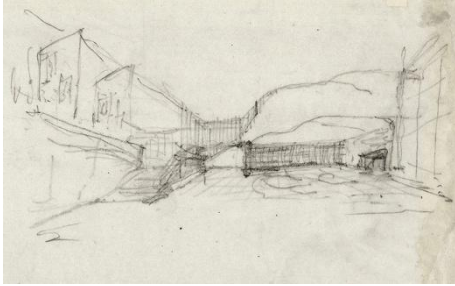


Fig. 201 - Esquisso da Villa Mairea. Alvar Aalto

Desta passagem pelo atelier de Utzon e da sua estadia de cerca dum ano pela Escandinávia, Moneo desenvolveu a prática ou método do desenvolvimento das ideias iniciais, através dos esquissos de traço por vezes impreciso mas apresentando uma síntese, mais ou menos vaga, das ideias arquitectónicas essenciais, como Utzon à sua maneira aprendeu com Aalto. Também apreendeu a sobriedade, o pragmatismo e o refinamento, da moderna cultura arquitectónica nórdica desde o classicismo moderno, como muitas das obras de Gunnar Asplund, Lewerentz, Erik Brygman entre outros. E acima de tudo a humildade de reconhecer, que a aprendizagem enquanto arquitecto do ofício, muito depende de saber reconhecer que o caminho que cada um vai traçando para si mesmo, está essencialmente numa via de continuidade com as obras do passado, mais ou menos recente sem ideias pré concebidas, num contínuo aprofundamento da cultura arquitectónica.

Neste sentido, depois da sua viagem por terras escandinavas, como já nos referimos Moneo partiu para Roma, para complementar a sua rica experiência nórdica, agora com uma outra via, olhando para outras obras, outros olhares e outra sensibilidade. Por essa altura Moneo encontra em Itália, em meados da década de sessenta, uma realidade bem diferente da realidade nórdica, enquanto os arquitectos nórdicos nunca foram muito ligados ao mundo da teoria, do ensaio e mesmo da academia. Já a cultura arquitectónica italiana dessa época, tinha estabelecido uma forte ligação entre o mundo da teoria (e da academia) e o mundo da prática. Por então estava em plena ascensão a chamada *Tendenza*, que unia diversas gerações de arquitectos desde Ernesto N. Rogers (1909-1969), Vittorio Gregotti (1927-), até a Aldo Rossi⁴⁹ (1931-1997) ou Giorgio Grassi (1935-) entre outros. A *Tendenza*, movimento neo-racionalista, defendia uma nova síntese que unia a continuidade do racionalismo modernista, com a recuperação da obra de alguns dos arquitectos esquecidos pela

⁴⁹ Em 1966 Aldo Rossi edita o célebre livro “A Architettura da Cidade”

linha oficial do modernismo, como Adolf Loos⁵⁰, Tessenow ou Ludwig Hilberseimer, assim como um novo olhar para a arquitectura do passado, seja da cultura erudita como vernacular.

Deste modo desde a década de setenta, quando Moneo inicia de facto a sua vida como arquitecto do ofício, as suas obras de algum modo sempre reflectiram essas duas culturas arquitectónicas, que estiveram fortemente presente nos seus primeiros anos com arquitecto.

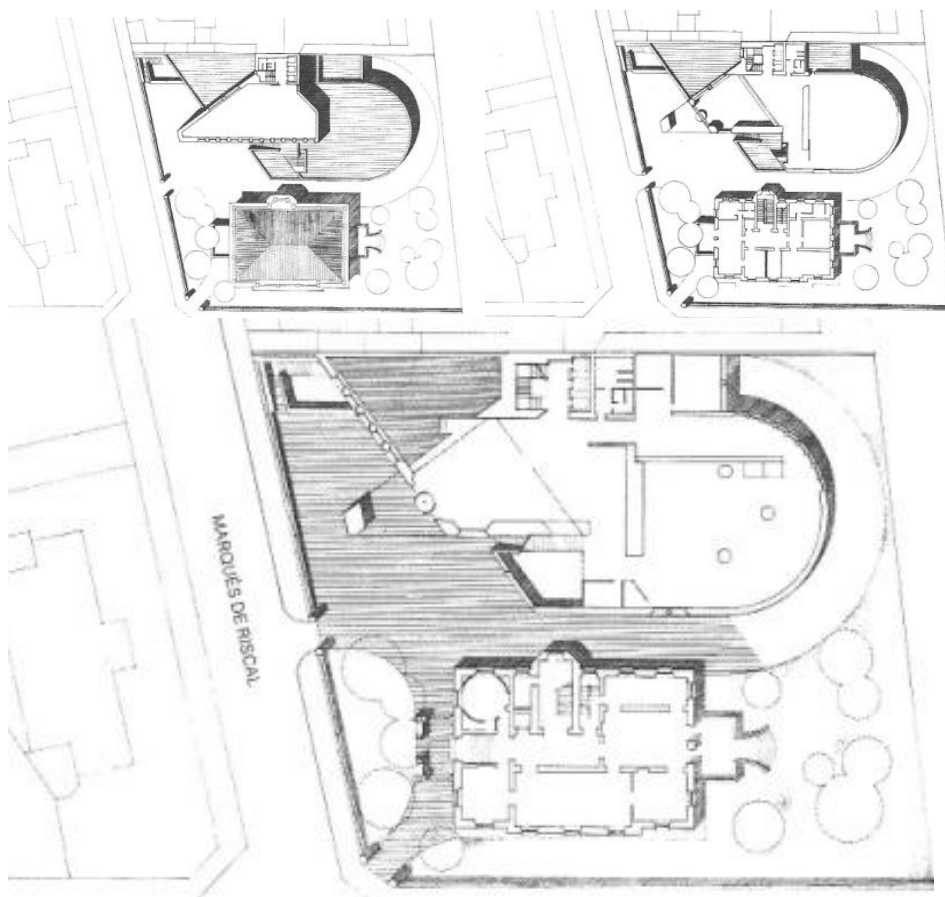


Fig. 202 – Plantas da Sede de Bankinter em Madrid, 1972-1976. Rafael Moneo

⁵⁰ Em 1959 o numero 233 da revista CASSABELLA, é uma extensa monografia sobre a vida e obra de Adolf Loos, sendo na altura o seu director Ernesto N. Rogers, e o então jovem Aldo Rossi foi um dos principais organizadores desse numero.

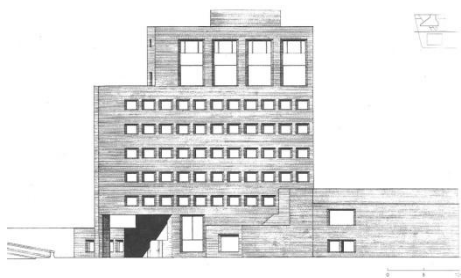


Fig. 203 - Alçado da Sede de Bankinter, 1972-1976. Rafael Moneo

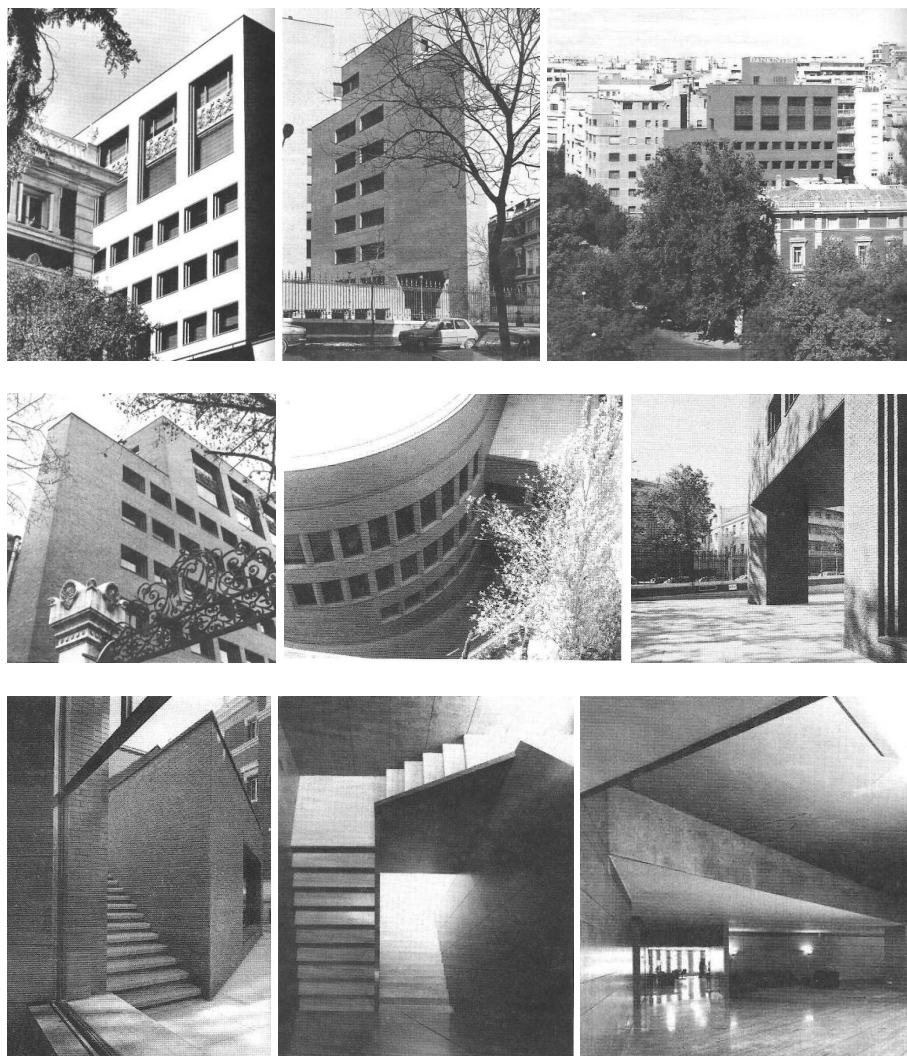


Fig. 204 - Sede de Bankinter, 1972-1976. Rafael Moneo

Como por exemplo na sua primeira obra de destaque a Sede do Bankinter (1972-1976), em plena *Castellana*, no centro de Madrid.

“Bankinter levanta-se próximo do palacete do marquês de Mudela, obra do arquitecto Álvarez Capra, e é o primeiro caso, no processo de transformação do passeio da Castellana, onde se impantou o volume permitido pelas actuais normativas sem demolir a construção existente.....

O respeito pelo palacete, mantendo a sua integridade, foi um dos dados de partida para os arquitectos. Porém, se num tempo o plano alçado vertical de tijolo, é um neutro remate para o palacete, o volume do Bankinter adquire entidade própria desde o acesso comum a ambos os edifícios, desde a Rua Marquês de Riscal, sendo ali, onde a geometria do novo Bankinter se acusa mais, ao acentuar dramaticamente algumas das suas formas. Por outro lado, o plano horizontal do pavimento de lages de granito, faz soubressair o espaço que media entre um e outro edifício, adquirindo ambos-sobre a estereotomia- a condição de objectos autónomos”⁵¹

Nestas palavras, que dão entrada à memória descritiva inicial do projecto, Moneo expõem duma forma clara e sucinta, as principais ideias que orientaram o desenvolvimento do projecto e que estão, claramente evidentes na obra. Nesta sua primeira obra, já está bem clara uma característica recorrente de muitas das suas obras futuras, um certo sentido cívico de respeito pelas pré-existências. Moneo quando actuou em contextos urbanos com algum carácter, procurou sempre uma atitude de integração não conflituosa, afirmativa sim, mas nunca se sobrevalorizando a si ou à sua obra, sobre o já existente, isto numa via próxima do edifício da Câmara de Gotemburgo de 1937 (Fig. 205), de Gunnar Aspund, como o próprio se refere a propósito de outra obra construída num contexto urbano histórico, em Sevilha a Sede da Companhia de Seguros Prevision Espanhola (1982-1987):

“...Aos olhos destes últimos, o movimento moderno não soube oferecer respostas adequadas para actuar na cidade histórica. A construção indiscriminada que foi um dos princípios da arquitectura moderna havia levado em muitos casos, a resultados catastróficos, destruindo contextos e ambientes arquitectónicos bem definidos. Um historiador como Bruno Zevi, que se esforçava em mostrar exemplos da arquitectura moderna, instalados favoravelmente no seu contexto, apenas pode citar outro que

⁵¹ Rafael Moneo “Apuntes sobre 21 obras”, GG 2010, Pág. 45

não fosse o projecto de ampliação da Câmara de Gotemburgo de Erik Gunnar Asplund
“ 52

Voltando a Madrid à *Castellana* e ao Bankinter, diríamos que nesta obra podemos de facto, dizer que aqui podemos encontrar uma complexa síntese, entre a liberdade do desenho de Aalto, (principalmente na conjugação dos volumes e do desenho das plantas dos pisos inferiores), a racionalidade da *Tendeza*, na tal plana fachada que serve de fundo neutro ao palacete e um desejo duma certa monumentalidade clássica, no desenho de remate superior da referida fachada.

Mas Moneo na sua vasta obra, também foi daqueles que nunca ficou refém duma qualquer linguagem, as influências e contaminações foram variando com o *tempo* e o *lugar*, mas no essencial as suas obras sempre oscilaram, entre a liberdade e sensibilidade de raiz nórdica entre Asplund, Aalto ou Utzon, a racionalidade com raízes na *Tendenza*, via Rossi ou Grassi e o tal desejo duma procura dum senso e desenho duma nova serena monumentalidade de ressonâncias dum certo classicismo, cujas raízes cronologicamente mais próximas, estão no Classicismo Moderno, dos países eecandinavos.

Isto mesmo de outra forma, com outro desenho, noutros tempos e lugares encontramos em obras, como a Fundação Pilar e Joan Miró (1987-1992) em Palma de Maiorca, no Davis Museum, Wellesley College (1989-1993) no Massachusetts, Estados Unidos, ou na recente Ampliação do Museo do Prado (1998-2007) em Madrid.

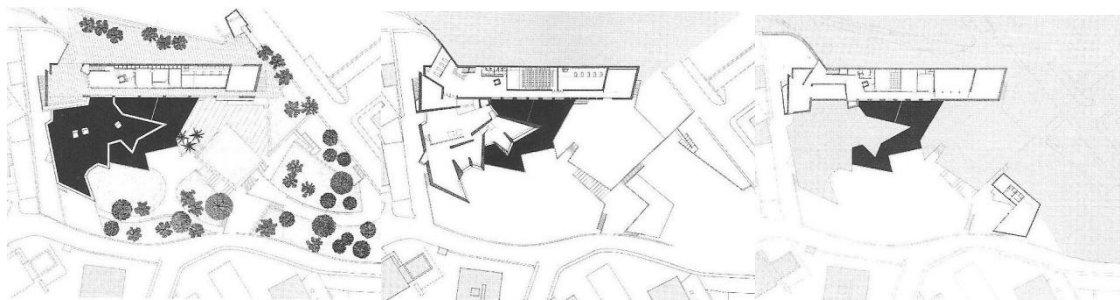


Fig. 206 - Plantas da Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo

⁵² Rafael Moneo “Apuntes sobre 21 obras”, GG 2010, Pág. 137

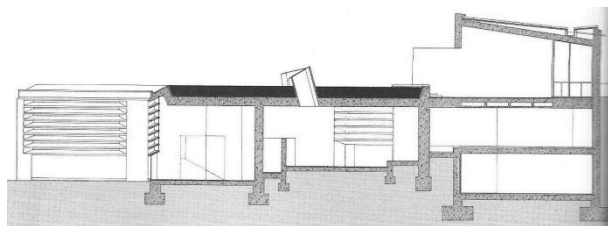


Fig. 207 - Corte da Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo

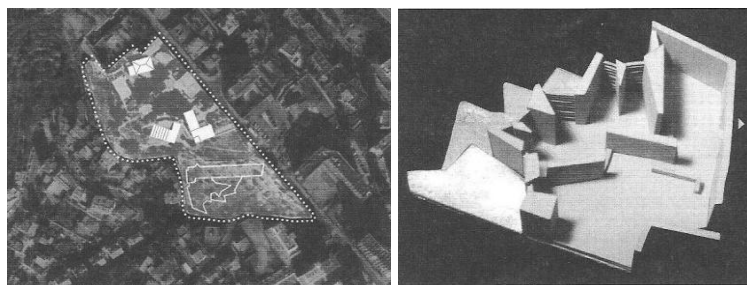
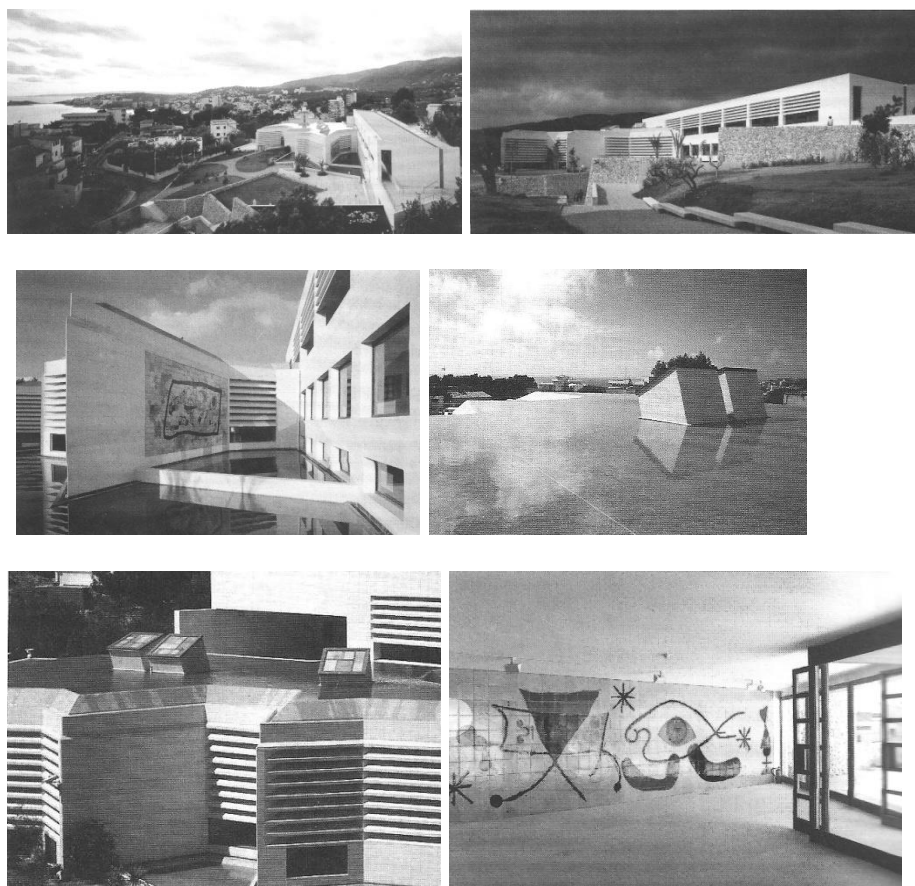


Fig. 208 - Vista aerea e maquete da Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo



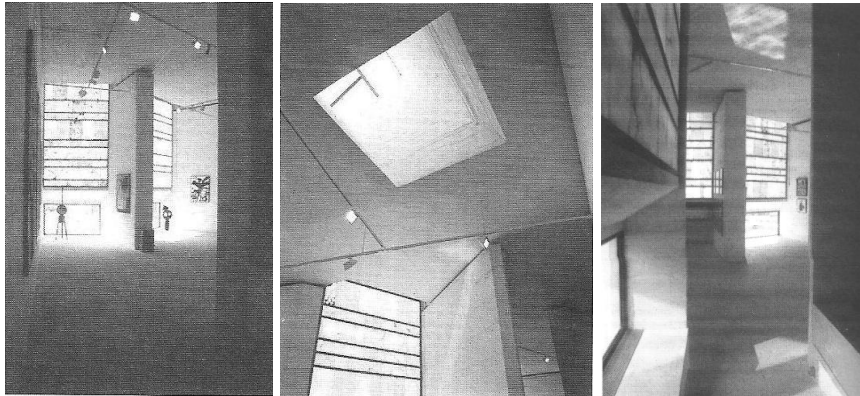


Fig. 209 - Fundação Pilar e Joan Miró, 1987-1992. Rafael Moneo

Na obra da Fundação Pilar e Joan Miró, em Palma de Maiorca em finais da década de oitenta, é mais que evidente a influência de Aalto, no conceito de miscigenação na ideia central de contraste e conjugação, entre um desenho de raiz racionalista e outro de natureza mais organicista, como na Casa da Cultura de Aalto de 1952 (Fig. 210 e 202) em Helsínquia, ou da Biblioteca, Rovaniemi de 1963 a 1968 (Fig. 211). Só que aqui em vez das formas suaves e curvilíneas da Casa da Cultura, Moneo desenha um corpo expressionista, algures entre as formas em leque tão características de muitas obras de Aalto, ou as plantas livres de Hans Sharoun.

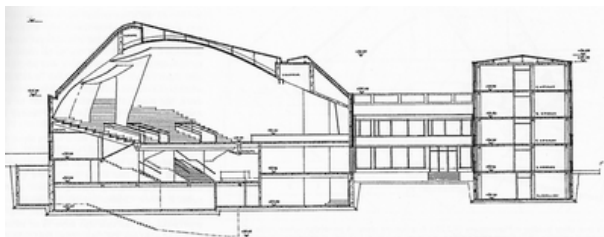


Fig. 212 - Corte da Casa da Cultura em Helsínquia, 1952. Alvar Aalto



Fig. 213 - Casa da Cultura em Helsínquia, 1952. Alvar Aalto



Fig. 214 - Biblioteca Rovaniemi, 1963-1968. Alvar Aalto

Também nesta obra de Moneo, a forma de trabalhar a luz, no interior se aproxima das diversas opções *Aaltianas*, conjugando a luz zenital, com as entradas de luz parietal a diversas cotas, assim como a conjugação entre as coberturas planas com as coberturas inclinadas.

Rafael Moneo constrói a sua primeira obra nos Estados Unidos no Massachusetts perto de Boston, o Davis Museum no Wellesley College.

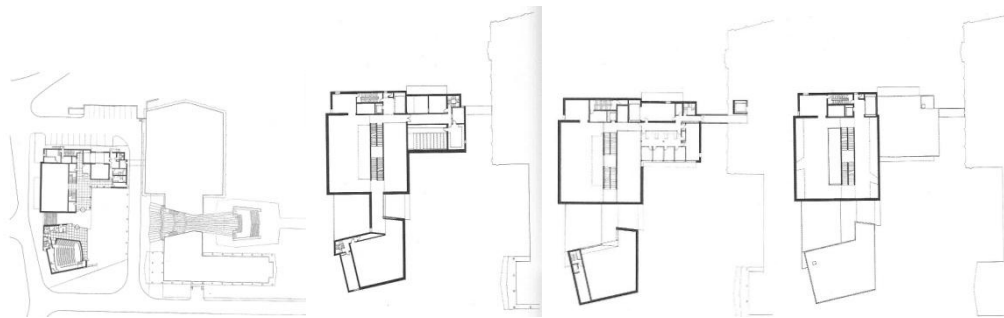


Fig. 215 - Plantas do David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo

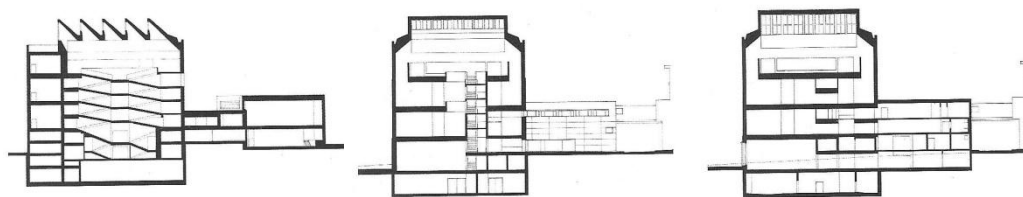


Fig. 216 - Cortes do David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo

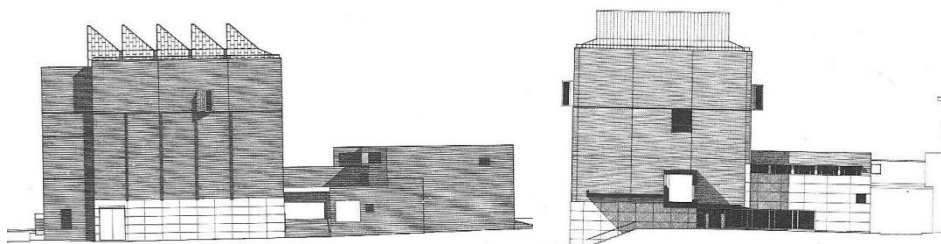


Fig. 217 - Alçados do David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo

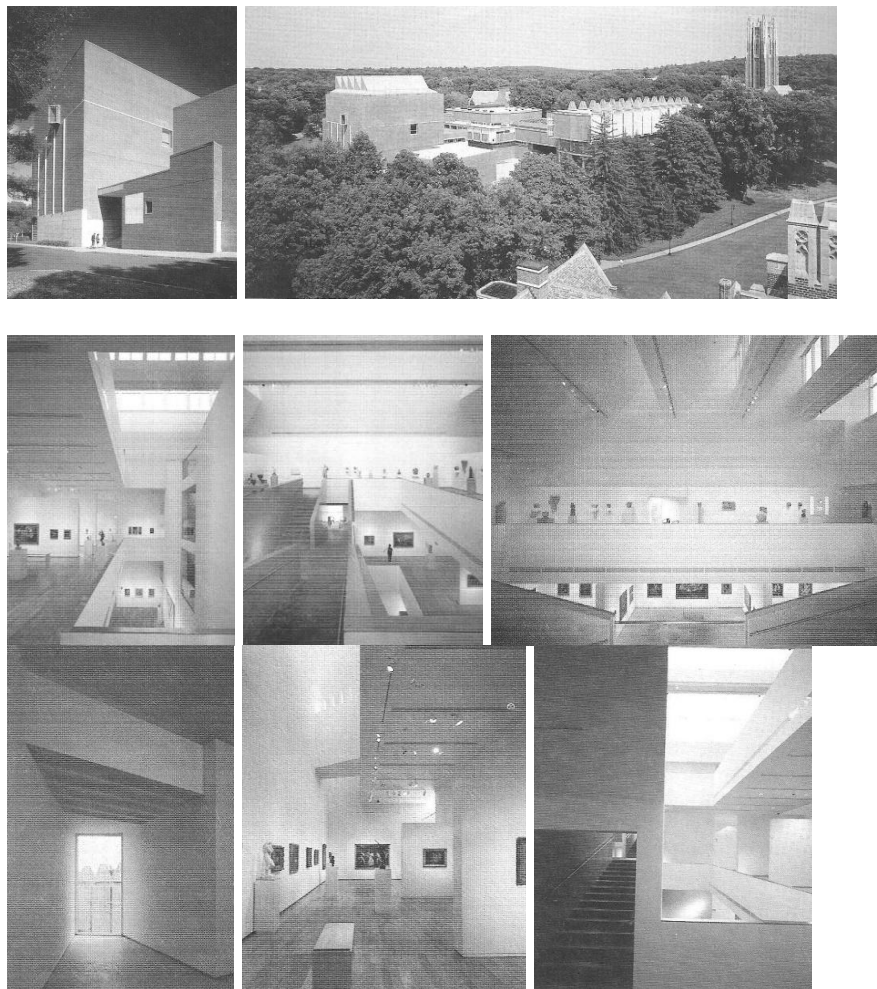


Fig. 218 - David Museum, Wellesley College, 1989-1993. Rafael Moneo

Neste projecto projectado e construído entre 1989 e 1993, Moneo encontra novamente um rico contexto arquitectónico, num típico campus universitário da Nova Inglaterra, carregado de História e Simbolismo. O Wellesley College é uma das mais antigas e prestigiadas Universidades americanas tal como Harvard ou Yale, tendo a particularidade de ser uma das primeiras universidades exclusivamente para mulheres. Moneo foi incumbido de construir um museu para albergar a coleção de arte

da universidade, numa parte do campus onde já existia além da Biblioteca central da universidade, uma galeria expositiva para o Departamento de Artes o Jewett Arts Center, conjunto projectado e construído entre 1955 e 1958, um dos mais refinados e cuidados exemplos da arquitectura de Paul Rudolph (1918-1997).

A obra de Moneo, implanta-se próximo do conjunto de Rudolph, sendo grande parte das suas fachadas em tijolo maciço de face à vista sem pintura, no sentido duma contextualização de continuidade. Dado o seu programa, o Museo é basicamente constituído por dois volumes de escalas diferentes, ambos bastante encerrados para o exterior, com aberturas pontuais e estrategicamente situadas para potencializar a relação com o exterior. Também aqui o tratamento do espaço interior, da luz e do seu carácter nos remete para Aalto, com a sua trabalhada relação entre a fluidez do espaço e o recurso a um refinado sistema de entradas de luz natural. Também na sua imagem exterior, na forma do tratamento das fachadas, na relação entre o uso do tijolo aparente e o forro de pedra clara, está algures entre a Universidade de Otaniemi de Aalto e a vizinha obra de Rudolph.

Rafael Moneo, numa das suas obras mais recentes, a Ampliação do Museo do Prado (1998-2007) em Madrid, resultado dum concurso em que concorreram mais de 700 propostas, tendo Moneo vencido a segunda fase do concurso no ano de 1996. Mais uma actua vez no contexto da cidade Histórica e neste caso em particular, numa sensível e complexa realidade, dado a sua intervenção se situar no tardoz do mais antigo e importante Museu Espanhol.

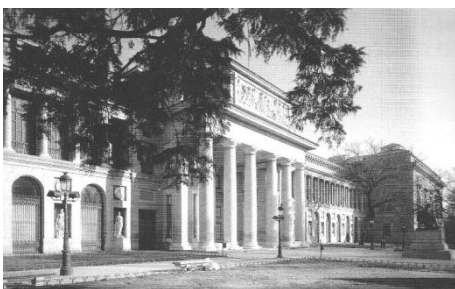


Fig. 219 - Pórtico Toscano do Museu do Prado. Juan de Villanueva

O Edifício inicial do actual Museu remonta ao século XVIII, quando o arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811) é encarregado de construir um edifício para albergar as recém fundadas Academia de Ciências e o Gabinete de História Natural, edifício que

só em meados do século XIX foi transformado no Museu Nacional de Pintura, tendo ao longo dos seus dois séculos de história, sido sujeito a sucessivas intervenções. Até se conformar, naquilo que hoje após a intervenção de Moneo, parece ser o remate dum complexo processo de crescimento e adaptação, às diversas realidades *espaço-temporais*.

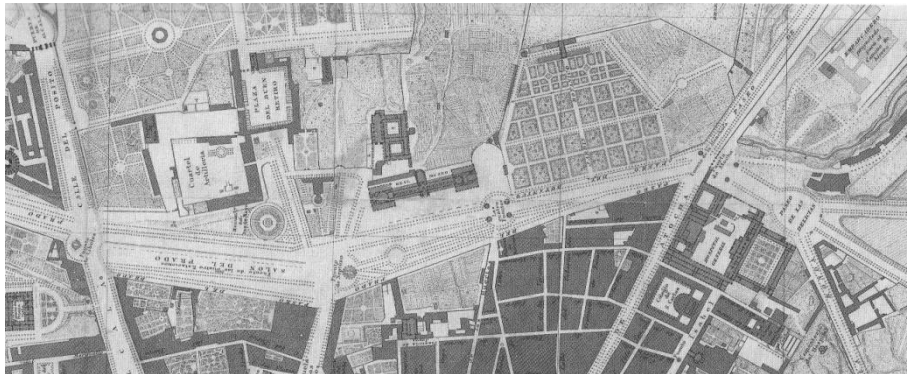


Fig. 220 - Planta de Implantação do Palácio Buen Retiro

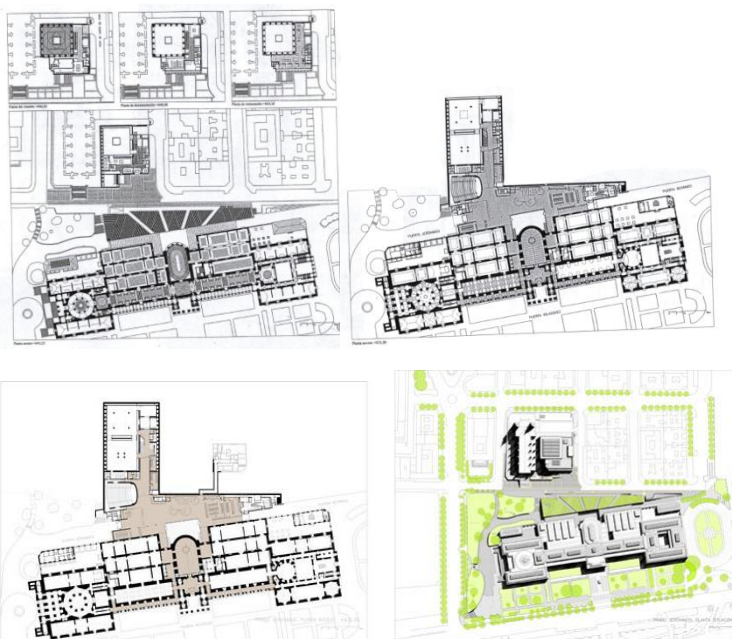


Fig. 221 - Plantas da Ampliação do Museu do Prado, Madrid, 1998-2007. Rafael Moneo

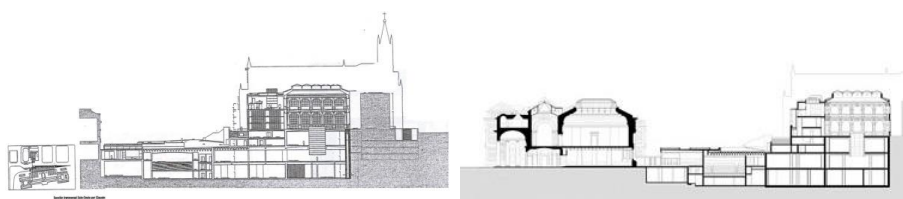


Fig. 222 - Cortes da Ampliação do Museu do Prado, Madrid, 1998-2007. Rafael Moneo

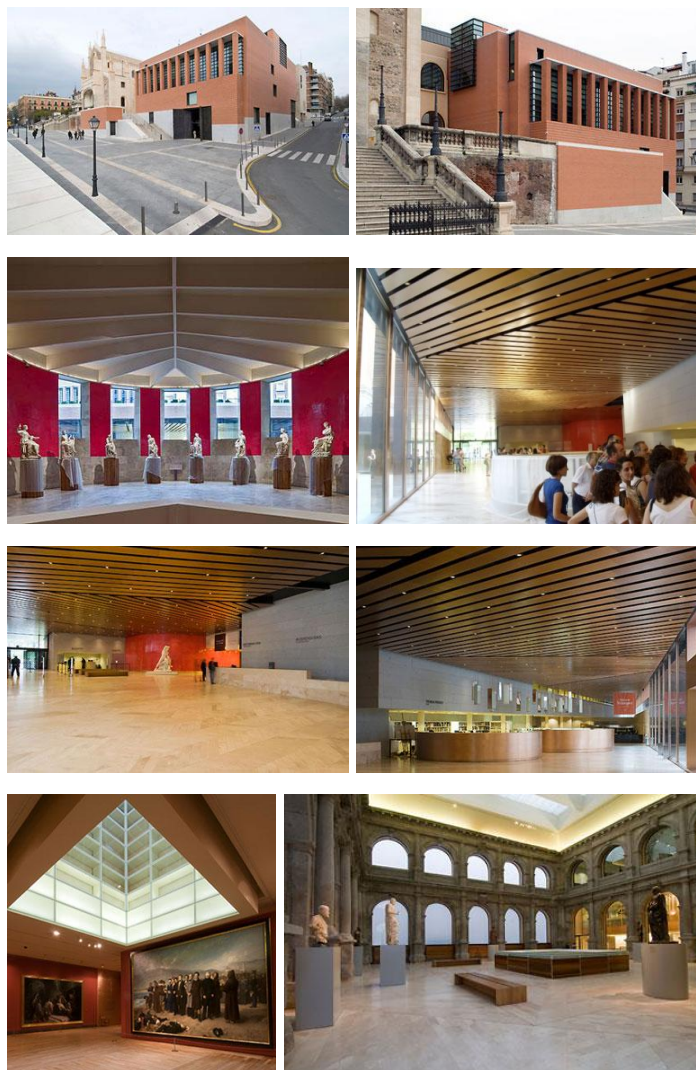


Fig. 223 - Ampliação do Museu do Prado, Madrid, 1998-2007. Rafael Moneo

Como em quase todas as obras de Moneo, situadas num qualquer sensível contexto urbano, neste caso com um forte significado histórico, grande carácter e qualidade ambiental. Também aqui Moneo actua com um grande sentido cívico de respeito pela realidade pré-existente. De facto a intervenção inter-age dum modo particularmente sensível na parte do tardo do edifício de Villanueva, sendo que a maior parte dos novos espaços programáticos se implantam em torno do Claustro em ruínas da vizinha Igreja dos Jerónimos, assim como no espaço de ligação semi-enterrado entre a antiga Igreja e o Museu.

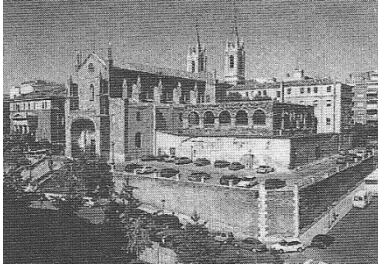


Fig. 224 - Claustro da Igreja do Jerónimos, Madrid

Na realidade, esta deverá ser a obra de carácter mais contido e clássico de Moneo, principalmente no seu exterior, mas um clássico não normativo que se deixa contaminar, pelo moderno e pelo contemporâneo, onde a composição não obedece a qualquer normativa ou cânones estilísticos, mas segue o caminho da própria sensibilidade do autor e o espírito do *tempo*.

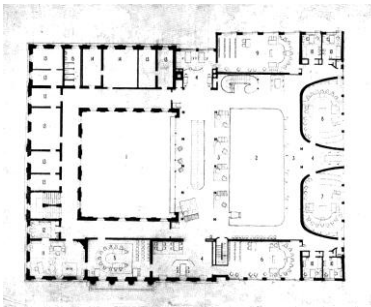


Fig. 225 - Planta da Câmara de Gotemburgo. Erik G. Asplund

Daqui também as suas referências ao clacissimo moderno nórdico dos anos vinte do século XX, como por exemplo a planta do auditório que formalmente em planta se relaciona com a ampliação da Câmara de Gotemburgo de Asplund

Ou nas cores do espaço junto ao átrio das esculturas, que nos remete para o uso da cor nas primeiras obras de Asplund, nomeadamente o vermelho do cinema Skandia.

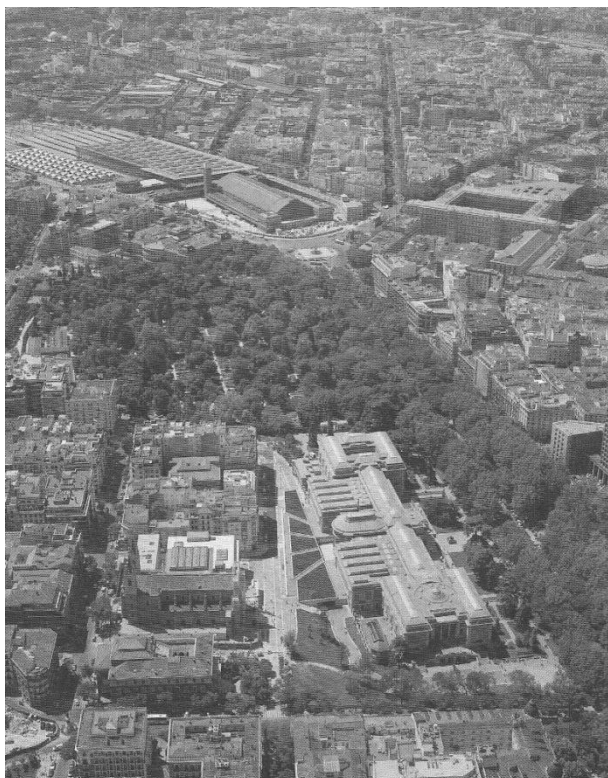


Fig. 226 - Vista aerea sobre o Museu do Prado

7-Conclusão.



Fig. 227 - Vista sobre a perfeição da Grécia, 1839. August Julius Ahlborn (1796-1857), Alte Nationalgalerie Berlin

Esta reprodução dum quadro pintado pelo pintor alemão A.J. Ahlborn, que nasceu em Berlim e morreu em Roma, é por sua vez uma cópia dum quadro original pintado pelo grande arquitecto, seu compatriota Karl Friedrich Schinkel no ano de 1824. Esta imagem que representa, não um conhecido Templo Grego já acabado, mas antes os constructores da antiga Grécia, com a força do seu trabalho a edificarem uma qualquer construção, tendo como pano de fundo uma magnífica paisagem mediterrânica sob a luz do fim de tarde, simboliza uma mudança de significado central, na história da cultura ocidental em geral e em particular no universo do pensamento, das artes e da arquitectura.

Na realidade, no longo percurso da cultura ocidental, independentemente da sua atribulada história política económica e social, o homem (enquanto individuo ou colectivo) andou sempre à procura dum qualquer ideal estético e significativo, dos caminhos possíveis para enquadrar as suas realizações, factos e artefactos vindos do campo da arte em geral, no contexto da sociedade e dos tempos,

A arte e a arquitectura em particular, sempre caminharam integradas e em paralelo com o desenvolvimento da sociedade, das mentalidades e da cultura. Seja interpretando o sentido, e o significado do *Espirito do Tempo*, seja propondo outras vias possíveis para o seu desenvolvimento – isto dentro dos limites, inerentes à natureza de cada actividade artística, mais ou menos catárticas, mais ou menos intervencionistas, em continuidade, em ruptura, ou algures dum modo composto.

Desde o período do Renascimento, esses caminhos andaram quase sempre, de modos diversos, referenciados à cultura clássica grego-romana, apoiados numa constante procura dum qualquer suporte teórico para o enquadramento prático, suporte esse de natureza escolástica, académica ou mesmo enciclopédica. Numa busca, por vezes racional, por vezes apoiada numa moral, religiosa ou sensitiva dominante, para suportar as razões que orientavam as leis da proporção, da composição e da harmonia, dum qualquer ideal.

Esta constante busca de cenários possíveis para melhor enquadrar e entender o significado da vida na realidade das sociedades em geral, sempre foi inerente à consciência das limitações humanas na criação dum mundo perfeito, a todos os níveis. Sem esta demanda ou desígnio, que existe desde os primórdios dos tempos, a arte nunca teria surgido, nem a arquitectura teria passado para o universo artístico, continuando até hoje a existir na sua básica condição de abrigo construído.

De facto, entre meados do século XVIII e meados do século XIX, depois da falência dos paradigmas da razão do *Iluminismo*, foi surgindo uma nova sensibilidade que pôs em causa as anteriores teorias dogmáticas, estas supostamente criadas como tratados para alcançar um conceito do Belo absoluto e eterno. Essa nova sensibilidade também procura outro conceito do Belo mais abrangente, abrindo o caminho para o valor da experiência sensível e individual, esta nova sensibilidade, ou experiência sensível – como na pintura de A.J. Ahlborn – assume a condição humana da arte e da arquitectura, a consciência de que no princípio e no fim dos factos construídos, estará sempre o Homem nos modos como apreendemos as diversas realidades, deslocando o pensamento sobre o facto ou objecto artístico, das suas hipotéticas razões de formação e mais para o impacto sensitivo individual desses mesmos factos sobre o observador ou, num sentido inverso, do autor em relação ao seu objecto de criação. Admitindo e assumindo, duma vez para sempre, a perenidade e inutilidade duma qualquer “Teoria Universal do Belo”.

Foi também a partir daqui, que a *via moderna* abriu o universo das possíveis influências e contaminações para o homem enquanto artista, passando a abrir-se ao mundo e aos outros, para formar a sua individualidade enquanto autor, obviamente dentro dum contexto aproximado da sociedade e das transformações do seu *Tempo*. Dito doutro modo, a partir desse momento, o universo das artes e os seus actores,

(incluindo obviamente os arquitectos), tomaram em definitivo a noção, que existem de facto inúmeras realidades, e diferentes estados de consciência possíveis para pensar e actuar, fosse a consciência colectiva e social das realidades e do mundo, ou a consciência da individualidade e do universo imaginário de cada artista enquanto ser humano único.

Começaram a actuar enquanto homem-indivíduo e artista, entendendo que os factos artísticos, possuíam muitos outros significados globais, como éticos, humanistas ou mesmo dum qualquer pragmatismo da narrativa constutiva, para além do seu sentido transcendental e simbólico. Assim diríamos que por esta altura, os arquitectos, ou alguns arquitectos, depois da sua aprendizagem académica, partiram nas suas viagens, nas suas próprias *Grand Tour's*, para reconhecer o mundo e o *Outro*. Foi aqui que começou de facto um novo caminho para a cultura arquitectónica ocidental, um caminho que punha no mesmo nível de importância, o conhecimento das obras clássicas do passado mais ou menos distante, como as obras das diversas culturas regionais ou vernaculares dos lugares por onde ia passando, assim como algumas outras obras, que então começaram a surgir fruto do crescente desenvolvimento industrial.

De um modo mais preciso podem-se caracterizar estas ideias, em diversos registos:

Se a arquitectura, como qualquer outra arte, sempre avançou num sentido mais ou menos reactivo, pois quando sentia que um qualquer ciclo estava esgotado, a partir dessa consciência fosse em continuidade ou em ruptura, havia que ultrapassar esse momento, criar um “inimigo” (nem que fosse o vazio), real ou imaginário para lutar contra e trazer uma qualquer alternativa, uma qualquer mudança, um novo imaginário, dum outro qualquer tempo, espaço ou cultura.

Também o homem enquanto indivíduo consciente da sua condição humana, ou as sociedades com um certo grau de complexidade, sempre sentiram a necessidade, a curiosidade e a intilgênça de conhecer o seu semelhante, principalmente aqueles que aparentemente são mais diferentes, pois é o reconhecimento das diferenças, que nos faz também reconhecer as nossas qualidades e nos nossos defeitos. Enfim reconhecer o nosso carácter possibilidades e limitações, seja enquanto indivíduos seja

enquanto sociedade, daqui a natural atração e interesse, entre o Oriente e o Ocidente, o Norte e o Sul e em particular no nosso caso de estudo, entre o norte Escandinávio e o sul Mediterrânico.

No século XIX, o mundo ocidental em geral, começou por essa altura um rápido processo de mudança, as cidades criaram uma nova cultura urbana, mais complexa e diversificada, que de facto já não correspondia à cultura das Academias de Belas Artes. Mas essa mudança não se efectuou por igual, antes pelo contrário, enquanto no centro e norte da Europa as mudanças, de facto tiveram um ritmo mais acelerado. Já nas sociedades do sul da Europa e do resto do mediterrâneo, a vida e a cultura até a finais do século XIX e inícios do século XX, não sofreu mudanças significativas, essas mudanças foram muito mais lentas, permanecendo culturalmente, não muito diferentes do que eram até então.

Assim, os homens, arquitectos e não arquitectos, do centro e norte da Europa da primeira metade do século XIX, como Shinkel, ou o dinamarquês C.F. Hansen, que se deslocaram para sul nas suas viagens de reconhecimento do mundo, eles já não foram somente à descoberta da cultura e da arquitectura clássica, nem à procura dum mundo e dum discurso estritamente clássico. Agora livres dessas amarras, descobriram que para ser clássico e moderno não havia que seguir uma qualquer tratadística, até porque viram com os seus próprios olhos que a realidade era de facto muito mais rica e variada, assim se compreende a diversidade das obras de Shinkel em Berlim, ou de Hansen em Copenhaga, quando regressaram das suas viagens.

Shinkel e Hansen, cada um a seu modo, embora ambos arquitectos ligados ao poder, foram os primeiros arquitectos “oficiais” e provavelmente os últimos, que conseguiram criar um número significativo de obras simbólicas, em que o classicismo não era normativo, mas que convivia em harmonia com outras influências, mais ou menos eruditas. Este crescente divórcio entre o mundo da academia e os outros mundos, estendeu-se durante todo século XIX até ao início do século XX, mais precisamente até à primeira guerra mundial, na medida em que o mundo e as sociedades se tornavam cada vez mais complexas e esses mundos académicos sempre mantiveram a tendência, em funcionar em tempos muito diferentes, aconchegados no conforto das suas certezas, nunca contestando os vários poderes instituídos.

Deste modo, ao longo do decorrer do século XIX, alguns dos arquitectos ligados ao ofício e mais inconformados com essa situação algo autista, vão cada um à sua maneira, na busca de alternativas, de outros mundos para lutar contra essa situação e um sentido para que nos seus caminhos, encontrassem uma qualquer resposta de continuidade alternativa e constructiva, à realidade em rápida mudança. Não se limitando a seguir a realidade, mas propondo, dentro dos limites da sua actuação, um possível caminho individual, para essa realidade presente e futura.

Foi por esta razão e por circuntâncias da sua vida pessoal, que o conhecido arquitecto auriaco Adolf Loos nascido em 1870, no ano de 1893 parte para os Estados Unidos da América e aí permanece até 1896. Também nessa procura, Hermann Muthesius, nascido em 1861, parte para Inglaterra em 1886 onde permanece durante seis anos, essencialmente para estudar a arquitectura doméstica inglesa e todas as actividades ligadas ao movimento *Arts and Crafts*. Tanto Loos como Muthesius, assim como Tessenow, que não seguiram o caminho do sul, acabaram por ter um papel fundamental, na cultura arquitectónica do centro e norte da Europa, para construir uma consciência moderna de mudança, sem o sentido da ruptura. Esta linha teve uma especial recepção nos arquitectos dos países nórdicos, cuja atitude era por natureza da própria sociedade, de mudança mas não de ruptura.

Esta brevíssima viagem pela história da cultura europeia, em especial da cultura arquitectónica, entre meados do século XVII e as últimas décadas do século XX, tem como objectivo chegar à compreensão, do como e do porquê, uma certa via da *Cultura Arquitectónica Moderna*, foi construindo o seu caminho através do *fenómenos de reciprocidade das sínteses culturais entre a Cultura Nórdica e a Cultura Mediterrânica*. Assim, quando a geração de arquitectos nórdicos nascidos em meados da década de oitenta do século XIX e formados nas vésperas da primeira grande guerra, como Asplund ou Lewerentz, partem rumo ao mediterrâneo, vão essencialmente motivados por duas razões:

A primeira, a citada necessidade de re-conhecer o significado e o sentido da harmonia dos factos artísticos, arquitectónicos e paisagísticos, produzidos pelas tais outras culturas, clássicas ou vernaculares e os seus modos de vida tão diferentes.

A segunda, por sentirem que a geração anterior de arquitectos do chamado *Nacional Romantismo*, tinham criado um discurso arquitectónico que estava de certo modo esgotado no *tempo*, tinha entrado num beco sem saída e numa espiral formalista, dado ser uma arquitectura que não continha em si fenómenos de universalidade que o próprio clássico transmitia, ou, se tinha esses valores de universalidade, ao olhar de perto, verificava-se que tal universalidade vinha de fora do tal clássico, que de alguma forma havia chegado sob uma forma filosófica, nomeadamente, do próprio luteranismo, que, a seu modo, se opunha às tradições locais, o seu Deus não era uma divindade da floresta ou uma divindade guerreira que havia levado os povos locais a feitos heroicos.

Ou, pouco anos mais tarde, quando Aalto e Jacobsen, estes nascidos no virar do século XIX para o século XX, também fazem as suas viagens para sul, as razões e motivações, embora ainda com o mesmo fascínio e motivação, pelo encontro com essas outras culturas e mundos tão distintos, mas agora já não tão interessados no assimilar dos aspectos formais, mas mais para encontrar as questões de carácter, ambiente e vivências.

E, de facto, partiram para o Mediterrâneo à procura dum outro caminho, agora munidos com uma sensibilidade diferente dos seus colegas do passado, que tinham feito as mesmas viagens décadas antes, apesar de passarem essencialmente pelos mesmos lugares. A sua leitura das mesmas realidades, é substancialmente diferente, como aliás se irá reflectir nas suas obras, que não seriam as mesmas, sejam as primeiras obras da década de vinte do século XX, integradas no classicismo moderno, sejam as obras posteriores dentro do Movimento Moderno; do sul aprofundaram a essência do clássico, o valor da sombra e dos espaços de intermediação, o requinte da arquitectura doméstica de Pompeia e um outro sentido da paisagem. Todos eles, cada um à sua maneira, sem a retórica académica, criaram de facto novos caminhos serenos e seguros para a arquitectura moderna do século XX, sem as angústias das vanguardas, criaram caminhos próprios dentro do movimento moderno à margem da herança dos dogmas do modernismo, dos CIAM ou da Carta de Atenas. Esses arquitectos conscientes desse legado, apesar de não terem duma forma geral um grande apelo pela teoria, no entanto acabaram por se ligarem ao ensino, uns duma forma mais sistemática do que outros, no sentido de tentar dar continuidade, à sua via de estar no ofício.

Passadas uns anos, a partir da década cinquenta, os jovens arquitectos do sul da Europa, nomeadamente de Portugal e de Espanha, estavam numa situação única no contexto europeu. Tinham ambos um inimigo comum, os regimes políticos retrogados e anacrónicos, e com um discurso arquitectónico imposto, moldado à imagem dos valores e princípios desses mesmos regimes. Duma forma geral o ensino nas escolas de arquitectura, estava paradoxalmente muito próximo do ensino académico do século XIX e o *Tempo* e o *Espaço*, já não era de ruptura nem de vanguardas. A partir desta realidade, alguns desses jovens arquitectos, começaram à procura de outros caminhos, que não fossem somente o revisitar das já gastas doutrinas do primeiro modernismo. Para estes arquitectos, que apesar de jovens já tinham a consciência que o caminho a percorrer não poderia ser o mesmo das décadas de trinta, agora são guiados, não só pela cena arquitectónica, mas também e muito pelas novas culturas cinematográficas desse período, onde se abre um novo caminho por eles inventado e construído, que estaria algures entre a nova arquitectura italiana, que por então se perfilava em rumo à *tendenza* neo-racionalista de meados da década de sessenta, e a serena arquitectura moderna dos países escandinavos.

Muitos deles, atraídos pelo referido desejo de conhecer as realidades opostas viraram-se em especial para os países do norte da Europa, como foi o caso de Siza Vieira ou Manuel Tainha em Portugal, e de Rafael Moneo ou Juan Navarro Baldeweg em Espanha, entre outros que mais tarde seguiram o mesmo rumo. A Itália, porque culturalmente era um mundo mais próximo, de mais fácil apreensão, não se revelava tão fascinante e desconhecido como o norte da Europa, que era um *outro* mundo completamente diferente, embora de mais difícil acesso; o natural sentido de curiosidade e de atracção era bem mais forte, como aliás tinha acontecido anos antes, no sentido inverso com Asplund, Aalto, Jacobsen, entre outros.

E assim aconteceu, como puderam lá foram indo duma forma mais directa ou menos indirecta, rumo ao norte para apreender essa outra realidade, como noutras situações, uns foram contaminados dum modo mais superficial, do que outros. O que tornou particularmente próximos os casos de Manuel Tainha e Rafael Moneo, neste particular processo de *contaminação*, está relacionado com o seu perfil de arquitectos, pois sendo ambos desde cedo arquitectos do ofício, fizeram uma estreita ligação entre o mundo da teoria com o mundo da prática e mais tarde com o ensino. Esta ligação com

essa específica cultura nórdica, não se ficou pelo campo das imagens ou do formalismo, foi em ambos os casos uma atitude de afinidades profundas, que foi filtrada pela visão individual de cada um, mas que permaneceu ao longo das suas obras, projectos, escritos e pensamentos.

E o que de facto, nos interessa hoje em dia, é tirar possíveis conclusões, de todos estes específicos casos de mútuas contaminações. Conclusões que possam de alguma maneira, abrir pistas para o entendimento do presente estado da arte e claro da arquitectura, no contexto dos nossos dias. E daqui, enquadrar possíveis cenários de desenvolvimento.

Neste sentido para contextualizar o tema central desta tese, e observando a história da arte ocidental e da arquitectura em particular, poderemos constatar que em diversos Tempos e ciclicamente, todas as expressões artísticas têm chegado a sucessivos impasses, que geralmente coincidem com momentos, a que nos habituámos a chamar de crise. Esses momentos de turbulência, de diversas naturezas, mais ou menos complexas, sejam fases dum qualquer crescimento, dum qualquer esgotamento, ou de mudanças de valores e princípios, de regime político, económico e social, etc, etc.

Esses impasses no mundo das artes, normalmente caracterizam-se pelo esgotamento do essencial da base ideológica e significativa, entrando cada expressão artística numa espiral, de mero carácter formalista dentro da própria natureza de cada arte. Da observação deste processo, também da história tiramos a conclusão, que dentro da sociedade e cultura ocidental, esta sucessão de ciclos de avanços, impasses, paragens, recomeços e mudanças, cada vez se tornaram mais curtos com o decorrer dos tempos. De século para século, a relação entre o Tempo Real e os Tempos da História têm-se vindo a acelerar dum modo quase exponencial. Para tal basta comparar, a sucessão de movimentos no mundo das artes, e claro na arquitectura, do século XX, com os séculos anteriores. Assim facilmente constataremos que no século XX existiram mais movimentos ou correntes artísticas de diferentes naturezas, do que nos quatro séculos anteriores desde o Renascimento.

Neste mesmo sentido a história, tem-nos demonstrado que a forma de encontrar possíveis saídas para esses impasses, passou sempre pela contaminação de outras Culturas e outros Tempos, Culturas de outros lugares e territórios, e/ou Tempos de outras culturas, dum passado qualquer, mais ou menos distante. Pois se há matérias ou estados, que são inerentes à natureza humana, são a Memória (que por vezes se confunde com o passado) e o desejo de Futuro. O presente, o agora é sempre um tempo fugaz, algures entre estes dois momentos.

É pois a partir destas primeiras conclusões gerais, que poderemos contextualizar o sentido e o significado, do tema central desta Tese justamente denominada, *Do classicismo moderno à experiência sensível: (ou) a cultura arquitectónica moderna e os fenómenos de reciprocidade, das sínteses culturais entre a cultura nórdica e a cultura mediterrânica*. Para daqui chegarmos a outras conclusões mais específicas, mais ou menos assertivas.

Chegados à conclusão, num senso lato, que em diversos períodos históricos de impasse no percurso da cultura e arquitectura ocidental, foram as contaminações, entre a cultura do norte da europa com a cultura do sul mediterrâneo e vice-versa (entre tantas outras contaminações), que contribuíram em grande parte para abertura de novos caminhos alternativos, aos caminhos esgotados das diversas ortodoxias.

Podemos dizer neste sentido, que hoje em dia é mais fácil encontrar a herança de Aalto ou de Asplund, nas obras de Manuel Tainha ou de Rafael Moneo (entre outros arquitectos Ibéricos), do que em grande parte dos arquitectos nórdicos da actualidade. Porventura, este novo mundo global, que atravessa um novo impasse, ou crise, a vários níveis. Nomeadamente na questão da identidade, ao querer normalizar e formatar tudo, em novos formalismos superficiais e ecléticos, tende a acabar com este antigo e rico ciclo de contaminações, que tem alimentado a mudança e a diferença.

Acontece, ainda que neste novo mundo suportado na hiper expansão da tecnologia virtual, o mundo das artes e da arquitectura em particular, vive cada vez mais numa realidade virtual em que todas as artes tendem, para um de dois mundos:

A força e a tirania da “Imagem”, descontextualizada do seu significado e lugar; ou o “Conceito” como único valor significante, desvalorizando em absoluto, seja o percurso,

o fazer como valor *per si* do desenvolvimento do objecto ou facto, ou a fruição do mesmo facto artístico, ou o habitar do facto arquitectónico, como resultado e conclusão final do ciclo produtivo, desse mesmo facto ou objecto artístico. No fundo, esta nova cultura da imagem, acaba por entrar numa nova espiral, em que reduz qualquer objecto, seja de que natureza for, a um novo estado geral de mera contemplação estética ou intelectual, deixando de fora as questões do carácter e da individualidade, ou da chamada experiência sensível.

Porventura, será que as novas mecânicas de regeneração estão a passar para a pura contaminação da imagem, ou das imagens?

Agora, na tendência de ficarem, pouco a pouco, completamente despidas de um qualquer carácter próprio e conteúdo humanístico, simplesmente cheias de um vazio do qual, ao fim e ao cabo, pensam que estão a fugir.....!

8-Referências

ANGELETTI, Paolo; FERRARI, Enrico Maria; GRESLERI, Giuliano; KEINÄNEN, Timo; MERCKLING, Mikko; NAVA, Vezio; PAGLIARI, Francesco; REMIDDI, Gaia; TONELLI, Cristina (1990) – Alvar Aalto. Il Baltico e il Mediterraneo. Veneza: Marsilio Editori S.p.A. ISBN: 88-317-5335-5

AHLBERG, Hakon (1981) – Gunnar Asplund Architect 1885-1940. Sweden: The National Association of Swedish Architects. ISBN: 91-85194-22-0

BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried (1998) – Portugal, Arquitectura do século XX. Pelouro de Cultura e Tempos Livres/Departamento para a Ciência e Arte do Município de Frankfurt am Main, Deutsches Architektur-Museum e Portugal-Frankfurt 97. ISBN: 3-7913-1910-8

BENEDETTI, Mara de, (1991) – Karl Friedrich Shinkel Disegni di Architettura. Milano: Federico Motta Editore S.p.A. ISBN: 88-7179-021-9

CONSTANTE, Caroline (1994) – The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape. Stockholm: Bygghörlaget. ISBN:91-7988-060-6

DIRKINCK-HOLMFELD, Kim (1995) – Guide to Danish Architecture vol2 1960-1995. Copenhagen: Arkitektens Forlag. ISBN: 87-7407-113-0

ECO, Humberto; MICHELE, Girolame (2005) – História da Beleza. Miraflores: DIFEL 82 – Difusão Editorial, S.A. ISBN: 972-29-0716-6

FINLANDESA, Museu de Arquitectura (1988) – Classicismo nórdico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930. Tradução por: Bersano, Giorgi e Fiumi, Fausto. Milano: Electa Spa. ISBN: 88-435-2425-9

GIEDION, Siegfried (1990) – Espace, temps, architecture. Bruxelas: Éditions Denoël. ISBN: 2-207-23752-4

IBÉRICO, Fundação Docomomo (2005) – O g.a.t.c.p.a.c. e o seu tempo. Política, Cultura e Arquitectura nos anos trinta. Barcelona: Fundação DOCOMOMO Ibérico. ISBN-10: 84-611-0824-8

KAPANEN, Martti; MATTILA, Satu (1985) – Alvar Aalto and central Finland. Finland: Sisä-Suomen Kirjapaino, Jyväskylä. ISBN: 951-95632-8-8.

KLINGE, Matti (1989) – Breve História da Finlândia. Helsinque: Otava Publishing Company. ISBN: 951-1-09400-9

KOHO, Timo (1997) – Alvar Aalto, Urban Finland. Helsinki: The Finnish Building Centre Ltd. ISBN 951-682-444-7

KRUFTH, Hanno-Walter (1990) – Historia de la teoria de la arquitectura. 1.Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, S.A. ISBN: 84-206-7095-2

KRUFTH, Hanno-Walter (1990) – Historia de la teoria de la arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días. Madrid: Alianza Editorial, S.A. ISBN: 84-206-7096-0

LÉPRONT, Catherine (1995) – Caspar David Friedrich, des paysages les yeux fermés. Paris: Éditions Gallimard. ISBN: 2-07-073699-7

LOOS, Adolf (1972) – Ornamento y delito. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN:84-252-0012-1

MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Apuntes de viaje al interior del tiempo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. ISBN 84-931388-8-6

MICHELIS, Marco de (1991) – Heinrich Tessenow 1876-1950. Milão: Electa.

MONEO, Rafael (2010) – Apuntes sobre 21 obras. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2362-4

MURRAY, Peter (1990) – L'Architecture de la Renaissance italienne. Paris: Editions Thames e Hudson. ISBN: 2-87811-010-2

NIKULA, Riitta (1998) – Construir com el paisaje. Breve Historia de la Arquitectura Finlandesa. Finlandia: Editorial Otava S.A. ISBN: 951-1-15056-1

NORBERG-SCHULZ, Christian (1996) – Nightlands Nordic Building. Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-262-14057-8

PELÁEZ, José Manuel López; MANSILLA, Luis Moreno (2002) – Erik Gunnar Asplund escritos 1906/1940, caderno de viaje 1913. Madrid: El Croquis Editorial. ISBN: 84-88386-23-0

RUBINO, Luciano (1980) – Arne Jacobsen, Opera completa 1909/1971. Roma: Edizioni Kappa srl.

SALGADO, José - Alvaro Siza em Matosinhos, Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos

SCHILDTH, Göran (1917) – Alvar Aalto, the decisive years. United States of America: Rizzoli International Publications, Inc. ISBN: 0-8478-0711-8

SCHILDTH, Göran (1997) – Alvar Aalto in his own words. Helsinki: Otava Publishing Company, Ltd. ISBN: 951-1-15065-0

SCHILDTH, Göran (2000) – Alvar Alto De Palavra y por Escrito. Madrid: El Croquis Editorial. ISBN:84-88386-13-3

SCHILD, Göran (1917) – Alvar Aalto, the mature years. United States of America: Rizzoli International Publications, Inc. ISBN: 0-8478-1329-0

SCHILD, Göran, (1917) – Alvar Aalto, the early years. United States of America: Rizzoli International Publications, Inc. ISBN: 0-8478-0531-X

SCHULZ, Christian Norberg (1974) - Meaning in Western Architecture: New York Rizzoli. ISBN 0847803198

SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner (1995) – Guide to Danish Architecture vol.1 1000-1960. Copenhagen: Arkitektens Forlag. ISBN: 87-7407-155-6

SPENS, Michael (1994) – Viipuri Library 1927-1935 Alvar Aalto. London: Academy Group Ltd. ISBN: 1-85490-366-7

SZAMBIEN, Werner (1989) – Schinkel. Paris: Éditions Hazan. ISBN: 2-85025-191-0

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1976) – Modern Architecture/1. Italy: Electa Editrice, Milan. ISBN: 0-571-14576-0

TAINHA, Manuel (2000) – A prática, a ética e a poética da Arquitectura. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea. ISBN: 972-8392-66-4

THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld (2001) – Arne Jacobsen. Copenhagen: Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press. ISBN: 87 7407 230 7

WATKIN, David; MELLINGHOFF, Tilman (1987) - German Architecture and the classical ideal 1740-1840. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN: 0-500-34099-4

WESTON, Richard (1995) – Villa Mairea. Alvar Aalto. Phaidon Press Limited. ISBN: 0-7148-4216-8

WITTGENSTEIN, Ludwig (1995) – Tratado Lógico-filosófico * Investigações Filosóficas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-31-0383-4

WOLF, Norbert (1999) – A Pintura da era Romântica. Köln: Tachen. ISBN: 3-8228-6859-0

Publicações:

CINEMA, Cahiers du (2007) – Ingmar Bergman-Colecção Grandes Realizadores. Tradução de Carla Basto. Lisboa: Jornal Público

CINEMA, Cahiers du (2007) – Michelangelo Antonioni-Colecção Grandes Realizadores. Tradução de Carla Basto. Lisboa: Jornal Público

CODERCH, José A. - «No son génios lo que necesitamos ahora», Arquitectura nº 73, Dezembro de 1961, págs. 3/4

ROGERS, Ernesto N. – Casabella Continuità nº 233, Novembro de 1959

TAINHA, Manuel; TAINHA, Jovito – Binário nº30, Março 1961

Internet:

www.nationalgallery.org

www.mfa.org

www.mauritshuis.nl/index

www.erikgunnarasplund.com

www.alvaraalto.fi

www.neue-nationalgalerie.de

9-Bibliografia

ANDERSSON, Henrik O. ; BEDOIRE, Fredric (1988) – Stockholm Architecture and Townscape. Stockholm: Bokförlaget Prisma. ISBN: 91-518-1879-5

ARKITEKTURMUSEET (1985) – Sigurd Lewerentz 1885-1975. Stockholm: Arkitekturmuseet Arkitektur Förlag AB. ISBN: 91-85460-17-6

AYMONINO, Carlo (1981) – El significado de las ciudades. Madrid: Hermann Blume Ediciones. ISBN: 84-7214-231-0

BRONOWSKI, Jacob; MAZLISCH, Bruce (1988) – A tradição intelectual do ocidente. Edições 70. Lisboa

COSME, Alfonso Muñoz (1986) – Viaje a traves de las arquitecturas. Madrid: Hermann Blume Ediciones. ISBN: 84-7214-358-9

DAL CO, Francesco (1945) – Figures of architecture and thought. New York: Rizzoli International Publications, Inc. ISBN: 0-8478-0654-5

DAVEY, Peter (1995) – Arts and Crafts Architecture. London: Phaidon Press Limited. ISBN: 0-7148-3711-3

GRASSI, Giorgio (1980) – La Arquitectura como oficio y otros escritos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. ISBN: 84-252-0992-7

GRAVAGNUOLO, Benedetto (1988) – Adolf Loos, Teoria y Obras. Madrid: Idea Books Edizioni. ISBN: 84-86763-04-5

HOFMANN, Werner (2000) – Caspar David Friedrich. Paris: Éditions Hazan. ISBN: 2-85025-736-2

JORMAKKA, Kari; GARGUS, Jacqueline; GRAF, Douglas (1999)– The use and Abuse of paper. Finland: Jorma Mänty. ISBN: 952-15-0267-3

LINAZASORO, José Ignacio (1981) – El Proyecto clásico em arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. ISBN: 84-252-1028-3

LIND, Olaf; LUND, Annemarie (1996) – Copenhagen Architecture Guide. Copenhagen: Arkitektens Forlag. ISBN: 87-7407-1629

NUTTGENS, Patrick (1995) – The Story of Architecture. London: Phaidon Press Ltd. ISBN: 0-7148-2304-X

ORUM-NIELSEN, Jorn (1996) – Dwelling at home, in community, on earth. Copenhagen: The Danish Architectural Press. ISBN: 87-7407-174-2

RAGON, Michel (1986) – Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 3. De Brasília au post-modernisme 1940-1991. Paris: Essais ISBN: 2-02-013289-3

RUSKIN, John (1987) – Las siete lámparas de la arquitectura. Editorial Stylos S.A. ISBN: 84-7616-008-9

SYMPOSIUM, The 2nd International Alvar Aalto (1985) – Classical Tradition and the Modern Movement. Helsinki: Julkaisijat. ISBN: 951-9229-38-8

TAINHA, Manuel (2002) – Manuel Tainha-Projetos. Lisboa: Asa Edições II, S.A. ISBN: 972-41-3113-0

TAINHA, Manuel (2003) – Arquitectura em Questão. Lisboa: AEFA-UTL. ISBN: 972-99003-0-2

TAINHA, Manuel (1994) – Arquitectura em Questão, Reflexões de um Prático. Lisboa: AEFA-UTL.

TAINHA, Manuel (2007) – Textos de Arquitectura. Casal de Cambra: Caleidóscopio. ISBN: 989-8010-44-4.

TOSTÕES, Ana (2008) – Arquitectura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: CTT Correios de Portugal. ISBN: 978-972-8968-11-3

UDSEN, Vibe – Scandinavian Modern Houses, The spirit of Nordic light, vol. 1. Copenhagen: Living Architecture ApS. ISBN: 87-987597-2-8

VENTURI, Robert (1978) – Complejidad y Contradición en la Arquitectura. Spain: Editorial Gustavo Gili, S.A. ISBN: 84-252-0499-2

WARD-PERKINS, John B. (1981) – Roman Imperial Architecture. London: Penguin Group. ISBN: 0-14-0560-45-9 (U.K. hardback); 0-14-0561-45-5 (U.K. and U.S. paperback)

WILDE, Oscar (1995) - Intenções, quatro ensaios sobre estética, tradução de António Feijó, Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 97-8028-04-0

ZABALDEASCOA, Anatxu (1992) – The New Spanish architecture. United States is America: Rizzoli International Publications, Inc. ISBN: 0-8478-1532-2

ZANICHELLI, Nicola (1989) – Brunelleschi. A cura di Attilio Pizzigoni. Bologna: Nicola Zanichelli Editore S.p.A. ISBN: 88-08-15232-4

Publicações:

ERNST, Jupp; SANDBERG, Wilhelm; SCHWEICHER, Curt; WAGENFELD, Wilhelm – Form nº 6, 1959

NICOLIN, Pierluigi – Lotus International nº38, 1983/II

NICOLIN, Pierluigi – Lotus International nº39, 1983/III

NICOLIN, Pierluigi – Lotus International nº46, 1985/2

NICOLIN, Pierluigi – Lotus International nº44, 1984/4

TAINHA, Manuel; TAINHA, Jovito – Binário nº7, Outubro de 1958

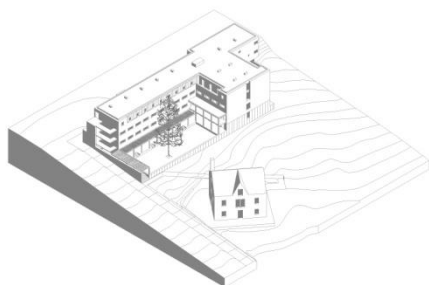
TAINHA, Manuel; TAINHA, Jovito – Binário nº8-9, Novembro-Dezembro de 1958

10- Apêndices

Alguns projectos e obras da minha autoria (ou co-autoria), nos quais de uma forma ou de outra, mais ou menos intensa, a cultura arquitectónica moderna do norte da Europa, está presente, a par com outras referências ou contaminações de outros *tempos e espaços*.

Projectos:

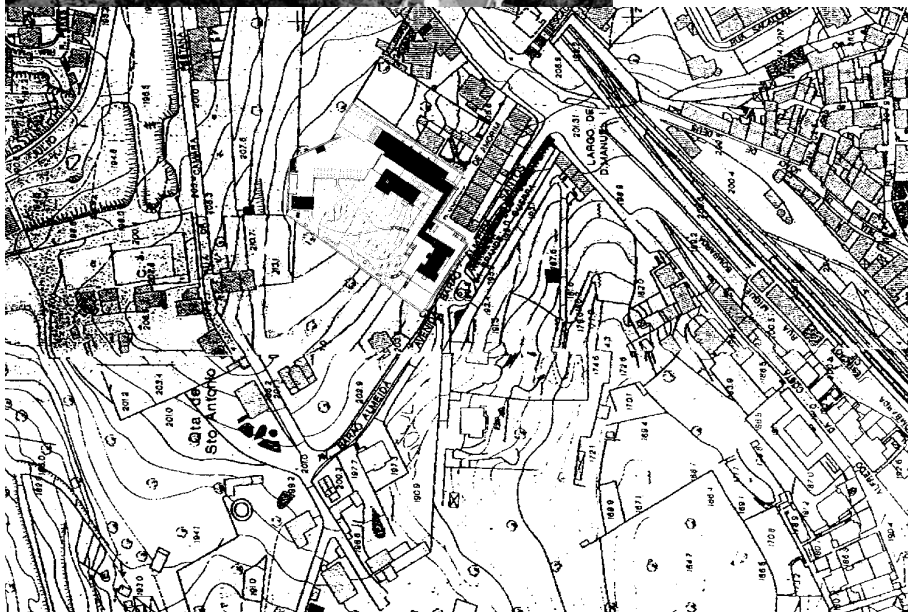
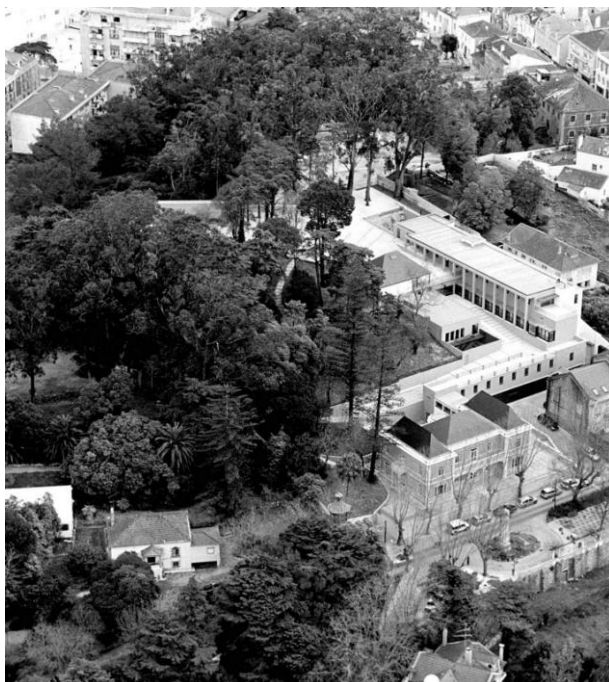
1 – Concurso Limitado, Residências Universitárias do Polo II, Coimbra 2001



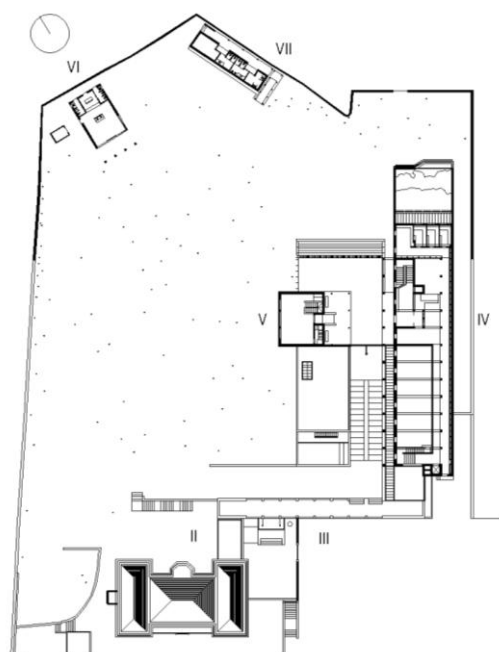
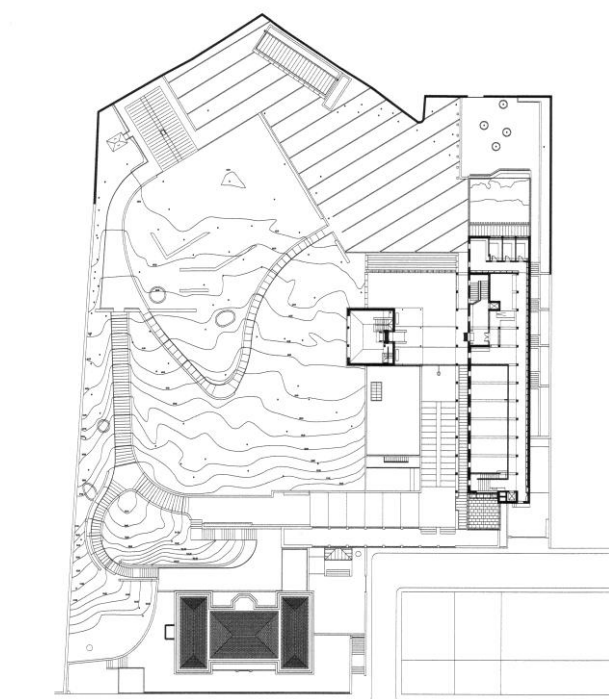
2 – Concurso Limitado, Residências Universitárias do Polo II, Coimbra 2001



3 – Biblioteca Municipal de Sintra – Casa Mantero, 1997-2003



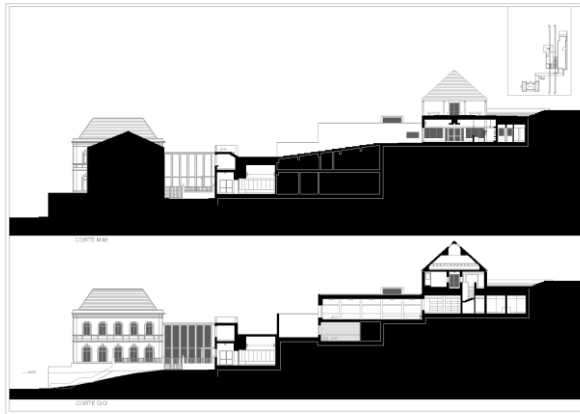
Do classicismo moderno à experiência sensível



LEGENDA

- CASA MANTERO. I
- GALERIA DE LIGAÇÃO. II
- GALERIA DE ENTRADA. III
- BIBLIOTECA DOS ADULTOS. IV
- BIBLIOTECA DAS CRIANÇAS. V
- CASA DE CHÁ. VI
- APOIO AO JARDIM. VII

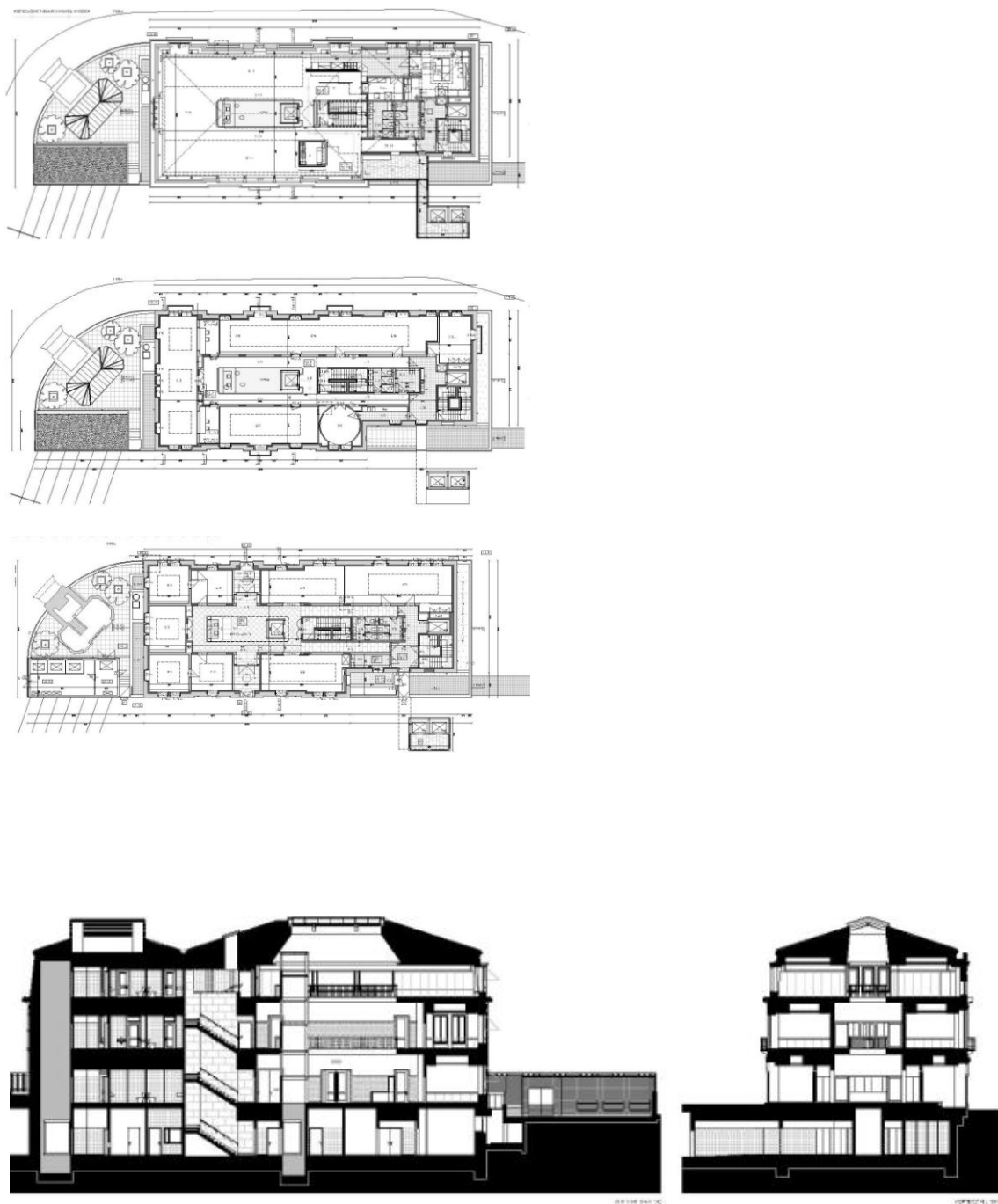
Do classicismo moderno à experiência sensível



Do classicismo moderno à experiência sensível

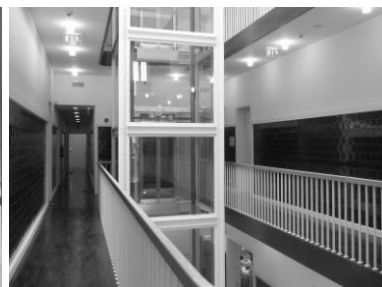


4 – Reabilitação do Palacete do Relógio, Cais do Sodré, 2005-2007¹

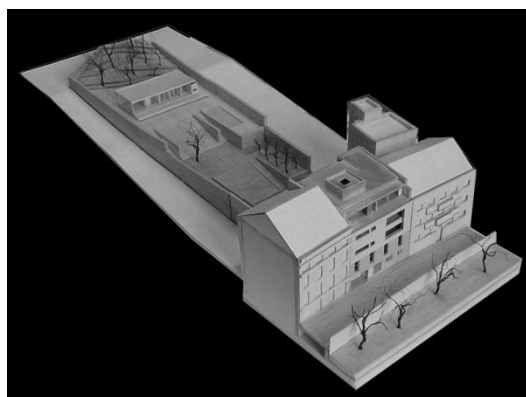
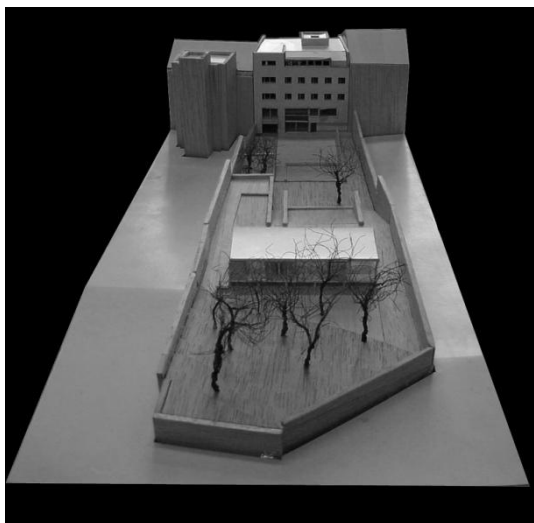


¹ Co-autoria Arq.º Manuel Tainha

Do classicismo moderno à experiência sensível



5 – Prédio na Rua Saraiva de Carvalho, nº68, Lisboa, 2001-2007²



² Co-autoria Arq.º Manuel Tainha

Do classicismo moderno à experiência sensível



Alexandre Carlos de Sá Guerra Marques Pereira